

# غالب

معنی آفرینی، جدیاتی وضع، شونیتا اور شعریات



گوپی چند نارنگ



**PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani**

**Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081**



پی ڈی ایف (PDF) کتب حاصل کرنے اور واٹس ایپ گروپ «کتاب کارنر»  
میں شمولیت کے لیے مندرجہ بالا نمبرز کے واٹس ایپ پہ رابطہ کیجیے۔ شکریہ

# غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شوخیتا اور شعریات

چہ دائرہ فہم کو نہ ہال جولاں گاہ شوقم را  
کہ لہو راہ دگر رفت است و من جائے دگر دارم

— نظیری



# غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شوخیتا اور شعریات

گوپی چند نارنگ

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

(GHALIB: MEANING, MIND,  
DIALECTICAL THOUGHT AND POETICS)

ISBN-954    Narang, Gopi, Chand  
Ghalib : Ma'ni-Afrin, Jadhynath  
Waza', Shanyats Aur Shanyats/ Gopi  
Chand Narang.- Lahore : Sang-e-Meel  
Publications, 2013.  
578pp.  
1. Urdu Literature - Ghalib -  
Criticism. I. Title.

اس کتاب کا کوئی بھی حصہ رنگ میل پبلی کیشنز / مصنف سے ہاتھ نہ  
گھوری اجازت کے بغیر کہیں بھی شائع نہیں کیا جاسکتا۔ اگر اس قسم کی  
کوئی بھی صورت حال نمودار ہو تو برہنہ ہے تو قانونی کارروائی کا حق محفوظ ہے۔

2013ء

نہارا احمد نے  
رنگ میل پبلی کیشنز لاہور  
سے شائع کی۔

ISBN-10: 969-35-2642-2

ISBN-13: 978-969-35-2642-4

**Sang-e-Meel Publications**

25 Shahrah-e-Farman (Lower Half) Lahore-54000-PAKISTAN  
Phone: 32-423-722/5108 / 32-423-722-8143 Fax: 32-423-724-5101  
http://www.sang-e-meel.com e-mail: smep@sang-e-meel.com

ملکی مطبعہ پبلی کیشنز لاہور

کلام غالب کی اب تک کتنی تعبیریں ہو چکی ہیں۔ مگر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب پر غور و فکر کرتے کرتے ایسی راہ کی طرف نکل گئے ہیں جس کی طرف شاید ہی کسی ماہر غالبیات کا دھیان گیا ہو، اور دھیان کیا بھی تو اس رنگ میں جیسے خلیفہ عبدالعظیم کا دھیان کیا کہ انہوں نے غالب کا یہ شعر۔

ہستی کے مست فریب میں آجانے اسد

عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

نقل کرتے ہوئے کہا کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ انہیں یہ خیال نہیں آیا کہ ممکن ہے غالب کے اس رنگ کے اشعار اس کی ویدانتی فکری کا کرشمہ ہوں۔ اصل میں غالب نے اپنی فارسیت پر اتنا زور دیا تھا اور اتنا فخر کہ یہ خیال کسی کو مشکل ہی سے آسکتا تھا کہ اس شاعر نے کسی اور تہذیب سے بھی خوش چینی کی ہوگی۔ نارنگ صاحب کو تو یہ خیال آتا ہی تھا کہ اب ان کا اصرار اس پر ہے کہ اردو کی کلاسیکی شاعری حسن و عشق کے جس تصور کی امین ہے اس کا سرچشمہ قدیم ہند کے افکار و تصورات میں ہے۔ سو شاید انہوں نے غالب سے بھی کچھ ایسے اشارے لئے اور قدیم ہند کے افکار و تصورات میں لمبی غوطہ زنی کر ڈالی۔ وہاں انہیں غالب کی فکر کے دوسرے نظریے۔ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر۔ نارنگ صاحب کے تجزیے میں سنسکرت کی ایک پرانی کتاب ”جوگ شست“ کا حوالہ دیا ہوا ہے۔ یہ کتاب تو میری نظر سے بھی گزری ہے۔ وہاں کائنات کے عدم وجود کے بارے میں رام چندر جی کا ایک لمبا بیان ہے۔ اس کا خلاصہ یہی لکھا ہے جس کا حوالہ خلیفہ عبدالعظیم نے بھی دیا ہے۔

عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

ہاں کھانچو مست فریب ہستی

ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

اور ہاں نارنگ صاحب کو اس پر بھی اصرار ہے کہ غالب نے اگر واقعی کسی فارسی شاعر سے گہرا اثر قبول کیا ہے تو وہ سب ہندی کا شاعر ہندول ہے۔ مگر ہندول اور غالب دونوں اگر کسی سے قریب ہیں تو ان کی دانست میں وہ کوئی فارسی شاعر نہیں بلکہ بودھی فکر کا ترجمان منظر نگار جن ہے۔ مگر ادھر انہیں ویدان کی فکر کے ڈانڈے بھی ناگارجن کی فکر سے ملتے نظر آتے ہیں۔

سو نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کچھ اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آتا ہے اور دوسری طرف اس کے ڈانڈے آجکل کی بعد جدید فکر سے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔

یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک نئی تعبیر کے رو برو ہیں۔ سو اب

صلائے عام ہے یا ران نکلتے داں کے لئے

”دوہیں ہنساؤ دو سال چہ ذرا ہائے معنی، بروے من کشادہ اند، و گری  
 اندر مرا دو فرازستان آگہی یکدم پایہ نہادہ اند۔ حیف! کہ اعلیٰ  
 روزگار حسن گفتار مرا تباہت۔ مرا خود دل برآں ی سوز کہ کامیاب  
 شمسائے فرخ ایزدی کشیدہ و ازیں نمائش ہائے نظر فروز کہ در نظم و نثر بکار  
 بردہ ام، سرگراں گزشتہ۔ کوئی نظیری ہمد و من و مطلق آں میں آرمادہ  
 نوائے ساز دم سرد من است۔“

ٹو نظیری ز شک آمد ہودی چو سچ  
 باز پس رفتی و کس قدر ٹو تباہت، وریخ؟“

— ویش کاویالی

”مولانا فضل حق کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی  
 کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے یکدم معنی  
 بیان کیے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا ”آپ مرزا صاحب کی  
 سخن بینی اور سخن چینی کی اس قدر تعریف کیا کرتے ہیں؟ آج انھوں نے  
 ایک شعر کے معنی بالکل لٹلا بیان کیے اور پھر وہ شعر پڑھا اور جو کچھ مرزا  
 نے اُس کے معنی کہے تھے، بیان کیے۔ مولانا نے فرمایا پھر ان معنوں میں  
 کیا تبدیلی ہے؟ اُس نے کہا نہ تو کچھ ہو یا نہ ہو مگر ناصر علی کا یہ مقصود  
 نہیں ہے۔ مولانا نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مرزا جنس لیے جو مرزا نے  
 کچھ ہیں تو اُس نے سخت غلطی کی۔“

— یادگار غالب

## انتساب

ہلالِ امتیاز

جمیل الدین عالی

’غزلیں دو ہے گیت‘ کے شاعر ہے بدل

خاندانِ لودھرو کے عالی و مارغ روشن خیال چشم و چراغ

اور غالب کی ادبی و تہذیبی ورادت

کے شائستہ ترین و نجس امانت دار

کچھ نام

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے

ایسا کہاں سے لاکھوں کہ تھہ سا کہیں جسے

لابالی شو و در یاب قرائی نشاند  
چند در غلج شرب که فراوانی بیست

— نظیری

## فہرست

	دیباچہ
13	نقل کو سونا ہیں تیرے لب اٹھار پر
	باب اول
29	حالی، یادگار غالب اور ہم
	باب دوم
59	بجنوری، دیوان غالب اور دید مقدس
	باب سوم
73	دانش ہند اور جدلیات نقلی
	باب چہارم
87	بودھی فکر اور شونیتا
88	بودھی فکر برہمن وار کے خلاف
90	ناگارتھن اور شونیتا
95	ویدانت اور شونیتا کا فرق
98	شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں
100	شونیتا اور فراہیت
101	شونیتا بطور آزادی و آگہی
104	شونیتا اور وریدا
105	شونیتا طود کو بھی کا اہم کر دیتی ہے
106	شونیتا، خاموشی اور زبان
110	زمین اور خاموشی کی زبان
111	کبیر اور خاموشی کی زبان

## باب پنجم

121

سک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں

## باب ششم

173

بیڈل، غالب، عرفان اور دانش ہند

179

سلوک و تصوف

190

بیڈل و غالب

220

عرفان اور دانش ہند

238

بیڈل، سخن اور سماج

## باب ہفتم

255

ادراک پر مردہ، واردات اور دل گداخت

255

ادراک پر مردہ، کلام مضمون کے بارے میں غلط فہمیاں

277

واردات، تلمیح اور صفت ارضی

288

دل گداخت اور جدلیاتی نشان

## باب ہشتم

299

روایت اول، غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

(مکتوبہ 1816)

## باب نهم

351

روایت دوم، مشمولہ سید، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

(مکتوبہ 1821)

377

انجک سازی: شاخ کل جلیقی قومی شمع

## باب دہم

391

متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد



## باب نوازہم

- 449 جدلیاتی وضع، شوخی اور شعریات
- 450 جدلیاتی وضع غالب کی خاص پہلی وضع
- 456 خاموشی بطور زبان اور شعریات
- 474 جدلیات، بارکسی جدلیات، ہودی جدلیات، خصوصاً نہ جدلیات
- 477 دریائی فریس اور غالب شعریات
- 479 شوخی، شعریات اور جدلیاتی وضع
- 491 (الف) روایت اول
- 501 (ب) روایت دوم
- 519 (ج) حیدر اہل ایمان
- 526 (د) قتل مصری
- 534 جدلیاتی وضع، آزادی و کشادگی، وسعت، بکارت ہے بند و بندش
- 563 اکیسویں صدی کا منظر نامہ اور غالب شعریات

## باب دوازہم

- 569 شخصیت، شوخی و عذراقت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج
- 571 آگرہ، نگاہ خانہ اور نر نرود
- 577 روشن خیالی اور وسیع البصری
- 591 کلکتہ، باوجود مخالف اور آزادی دہائے
- 597 مثنوی اقتراح نظیر خاتم النسخین
- 602 بہادر شاہ ظفر اور ملک الشعراء
- 609 کالج کی مدد، ساختہ اسیری اور مثنوی ابو عمر ہار
- 619 تقریباً آئین اکبری اور مرید احمد خاں
- 622 مثنوی چراغ دہ، عبادت خانہ نقویاں اور کعبہ ہندوستان

626 شوخی و بذلہ نئی و آزادی

634 انتخاب 1857 اور قلم خون

640 فتنہ و فتنہ، رنجور و درد مند: جدائی شہادت

646 معترض مثال میں دست بردار اور آج

663 کتابیات

## دیباچہ

### نطق کو سونا زہیں تیرے لبِ اعجاز پر

غالب کا کلام جامِ جہاں نما ہے۔ غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دور رس اور بچہ در بچہ معانی کی ایک حیرت زا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔ غالب کے بارے میں سب سے بڑا سوال جس کا کوئی آسان جواب نہیں یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور شہستان معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے، اس طور کہ پڑھنے والا دم بخود رہ جاتا ہے۔ قاری تحلیل کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک جمالیاتی واردات سے بھی گزرتا ہے جس کا بیان آسان نہیں۔ اس کی حسن کاری میں وہ کیا خاص کشش ہے کہ کوئی کی نہیں آتی۔ اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سر بلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتبار بڑھا دیتی ہے، دکھوں اور شداید سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دیتی ہے اور زندگی کے حسن و نشاط اور کیف و سرور کے لطف و اثر کو بڑھا دیتی ہے، نیز اس کے نیرنگِ نظر اور فکری ظلمات کے بارے میں جتنا سوچے اتنے نئے در واد ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر عقیدے، ہر مسلک، ہر مزاج، ہر وضع کے شخص کے لیے اس کی پسند کا کچھ نہ کچھ مال یہاں ضرور مل جاتا ہے۔ اس میں کچھ مقناطیسیت ایسی ہے کہ ہر کرشمہ دامن دل کو کھینچتا ہے کہ جا انتہاست، لیکن :

ایک دو ہوں تو سحر چشم کہوں

کارخانہ ہے واں تو جادو کا

غالب تنقید نے اس جادو کے کارخانے یا سحر چشم یا کرشمہ و ناز و خرام کی ایک ایک ادا کو گمن ڈالا ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بسیار شیوہ ہاست نجاس را کہ نام نیست۔ دیکھا

جائے تو یہ احساس اگرچہ عام نہیں لیکن سچائی بھی ہے کہ غالب تنقید نامعلوم کا سفر ہے۔ غالب نے جو بات کسی رجز پر حکیم و ہوش کے لیے کہی تھی وہ خود ان پر صادق آتی ہے:

بلاے جاں ہے غالب اُس کی ہر بات

عبارت کیا اشارت کیا ادا کیا

عبارت کو اگر متن قرار دیا جائے تو اشارت معنی گسٹری ہے اور ادا بندی وہی نامعلوم کا سفر ہے یعنی 'آپ چشمہ خیال درون تارکیست'۔ غالب نے چودھری عبدالغفور کے نام ایک خط میں اپنی طرز کا دفاع کرتے ہوئے پتے کی بات کہی ہے:

اگرچہ شاعران نفز گفتار      ذیک جام اندور بزم سخن مست

دلے با بادۂ بعضے حرایاں      خوار چشم ساقی نیز بیست

مشو مگر کہ در اشعار ایں قوم      درائے شاعری چیزے دگر مست

یعنی شاعروں کی تو کمی نہیں لیکن شاعروں شاعروں میں فرق ہے، کچھ نفز گو تو ایسے ہیں کہ ایک ہی طرح کے جام سے مست ہیں، لیکن کچھ ایسے بھی ہیں کہ خوار چشم ساقی کو بھی غادہ ہے۔ زیادہ بڑی بات تیسرے شعر میں کہی گئی ہے کہ ایسے شاعروں کا منکر نہیں ہونا چاہیے جن کی شاعری میں کچھ نہ کچھ 'درائے شاعری' بھی ہوتا ہے۔ یہ 'درائے شاعری' کیا ہے۔ غالب تنقید میں سارا مسئلہ اسی 'چیزے دگر' کا ہے جسے اوپر ہم نے 'نامعلوم کا سفر' کہا ہے۔

ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا اماں کیا ڈھونڈ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھو گئی ہیں ان کو ڈھونڈ رہی ہوں۔ اس نے کہا، چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں لیکن وہاں اندھیرا ہے کچھ نہجائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہوا یا نہیں ہے۔

غالب کی راہ میں حالی سے معتبر رہنا دوسرا نہیں۔ حالانکہ وہ معذرت کرتے ہیں کہ یادگار

ان کاموں سے نہیں جسے عقل کی صوابدید سے سرانجام دیا جائے۔ اسے وہ اپنے 'معتقدانہ جوش' مصیبت کا نتیجہ قرار دیتے ہیں جو انسان کو اندھا اور بہرا کر دیتا ہے (ص 375) انھیں اس بات کا رنج ہے کہ مرزا اپنی شاعری کا سکہ لوگوں کے دلوں پر جیسا کہ چاہیے تھا نہیں بٹھا پائے (ص 378)۔ زمانے کا مذاق بدل گیا ہے اور یہ کتاب ان تصانیف میں شمار نہیں ہو سکتی جن کی ملک میں ضرورت ہے (ص 375)۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ غالب تنقید ہرچیز کو بہت آگے نکل گئی ہے آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب یادگار غالب ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہیں۔

یادگار میں غالب پر تنقید قائم کرتے ہوئے حالی نے بجا طور پر سب سے زیادہ زور 'طرنگی خیالات' اور 'جدت و عمدت مضامین' پر دیا ہے جسے ایک زمانے نے تسلیم کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید برادر دہریتی آئی ہے۔ حالی نے مرزا کے اشعار سے بحث کرتے ہوئے کہیں مضمون آفرینی کی داد دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تشبیل نگاری کی، کہیں نثر اس کے خیالی و طرنگی بیان کی، کہیں استعارہ سازی و تشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، حیرت انگیزی، بذلہ نئی و شونی و ظرافت کی، تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی۔ بیشک یہ سب شعری لوازم، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی و حسن کاری کی شعری گرامر کے ارکان اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ یہ سب بہت خوب ہے۔ مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی و جستجو اس سے ذرا ہٹ کر ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ ان رسمیات شعری کے پاس پشت کیا کوئی اضطرابی و لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا القاء دہنی ایسی بھی ہے، یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیہی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرنگی خیال کی تخلیقیت میں بدیہی طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ حالی یہ تو کہتے ہیں کہ خیال نیا اور اچھوتا ہے، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے، یا غالب کے یہاں پہلے سے چلے آ رہے مضمون سے نیا اور اچھوتا مضمون (مضمون آفرینی) یا معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال بندی) یا اس کا

کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انکھا، نرالا، طلساتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کے عرصہ کو برقی دیتا ہے یا نئے معنی کی وہ چکاچوند پیدا کرتا ہے جسے عرف عام میں سابقہ تنقید 'طرنگی خیال' یا 'ندرت و جدت مضامین' سے منسوب کرتی آئی ہے۔

غالب کی غیر معمولی تخلیقی ایج کی داد دیتے ہوئے حالی اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف اشارہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ اس مجید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے کہ غالب کا ذہن اس طور پر ہی کارگر کیوں ہوتا ہے، یعنی وہ کیا اضطرابی کیفیت یا لاشعوری افتاد وافی ہے جو شاعر کے اروے اور اختیار سے ورا ہے۔

تخلیقی عمل یوں بھی مجید بھرا ہوتا ہے۔ تنقید اس کی تھام لانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی، فقط قرأت کی بنا پر رائے قائم کر سکتی ہے۔ یعنی غالب کے یہاں کچھ نہ کچھ افتاد وافی یا فکری نہاد ایسی ہے جو غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیت کا لازمہ ہے جس کو غالب اکثر و بیشتر اضطرابی یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اور جس کا گہرا تعلق اس جدائی وضع یا حرکیات نفی سے ہے جس کے سوتے ان کے ذہن کی لاشعوری گہرائیوں میں بہت ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ طرنگی خیال اور جدت و ندرت مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق سبک ہندی کے دوسرے اساتذہ پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے جس طرح غالب پر تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔ حالی اور شبلی حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرنگی خیال اور ندرت و جدت مضامین جس پر سب سر دھنتے ہیں، وہ غالب کی تشکیلی شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ ترکیب و تشبیہ و استعارہ و کنایہ و تشبیل و شوخی و عراض و غیرہ سامنے کے میٹھی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی حسن کاری ہر اعتبار سے برحق، لیکن اس سب کے پس پشت کیا کوئی اور نظام یا حرکیات بھی ہے، یا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی نہ نہیں ہم رنگی یا قدر مشترک بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی یا شعوری و لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، یا غالب کی افتاد وافی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ یعنی اگر حرکیات یا جدلیات نفی کا تعامل غالب

کے تخلیقی عمل میں چاری و ساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیر زمین جڑیں کہاں ہو سکتی ہیں۔ دوسرے اقلوں میں ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو پہ پہلو غالب کی تفکلی شعرا اور معنی آفرینی کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی سعی و جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشت ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالی جس شعر یاتی انقلاب کا ذکر کرتے ہیں جو فارسی غزل میں ہندوستان میں ظہور پزیر ہوا، وہاں حالی بیدل کا نام نہیں لیتے، کیونکہ بیدل اس وقت تک یوجہ نہ صرف پیش منظر میں نہیں تھے بلکہ مطلوب تھے۔ شبلی نے بھی شعرا انجم سے بیدل کو باہر رکھا تھا۔ حالی ہوں، شبلی یا آزاد جہاں جہاں انھوں نے بیدل کا ذکر کیا ہے، بلور حسین نہیں ہے، ہر چند کہ یہ تینوں تاریخ نویسی اور حسین کاری میں اپنے اپنے طور پر سبک بندی کے شعر یاتی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کر رہے تھے۔ خود غالب کا بہار ایہادی بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برأت کا اعلان کرنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیالی سے زندگی بھر پیچھا نہ چھڑا سکتا کہ وہ ان کے لاشعوری imprint کا حصہ تھی، یہ سب اچھا خاصا تناقضات ہے۔ شعوری و لاشعوری اثرات کا پراسرار کھیل کیا کیا نفسیاتی گہریں اور چھید گہیاں پیدا کرتا اور نیرنگ نظر دکھاتا ہے، غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے رحم عناصر متقابل طور پر «crisscross» کرتے ہیں جن محققوں کو ہنوز پوری طرح نہیں کھولا گیا۔ اس ضمن میں بہت سے عناصر بظاہر معناتی معلوم ہوتے ہیں لیکن غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت، اتحاد و نہاد، اور بیدل و سبک بندی کی لاشعوری جڑوں پر نظر رکھی جائے تو کچھ سوال اسنے لاینگل نہیں رہتے اور کچھ گہریں غور و تامل سے دیر سویر کھلنے لگتی ہیں۔

غالب کی تفکلی شعرا اور معنی آفرینی کے دو در دو جدلیاتی رشتوں کے پیش نظر بیدل شناسی اور سبک بندی کی شعر یاتی جہات پر جہاں تک ممکن تھا نظر ڈالنے کی سعی کی گئی ہے، نیز ان سوالوں پر بھی غور کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندوستانی تہذیبی وجدان اور

فکر و فلسفہ سے ان کا جو تعلق ہے اس کی جڑیں کہاں کہاں پیوست ہو سکتی ہیں۔ غالب کی دینی ساخت میں آخر ایسا کیا ہے کہ اگر اس میں سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو تل کھاتی ہوئی نکلتی ہے۔ اتنی بات تو حالی کی تفہیم و تحسین اور ان کی دی ہوئی مثالوں کی رو تکمیل اور باز تنقید (باب اول) ہی سے سامنے آ جاتی ہے کہ جدیاتی حرکیات غالب کی فکر و تخلیقیت کا جو ہر خاص ہے۔ ان کی دقیقہ بینی، طرنگی خیال اور جدت جس پر تنقید زور دیتی آئی ہے، اس میں جہاں دوسرے لوازم و وسائل بجا طور پر بروئے کار آتے ہیں، جدیاتی وضع کا دستور خاص دستور خاص ہے جو ان کی پوری شاعری کی تخلیقیت میں جاری و ساری اور نہ نہیں ہے۔ اس کو امکانی حد تک متن کی روشنی میں بار بار پرکھنے اور قرأت و تجزیہ کی کسوٹی پر کھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس سے صرف نظر کر کے غالب کے چراغان معنی اور طرنگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہ ممکن ہی نہیں۔

غالب کئی بار اس مقام پر ملتے ہیں جہاں عام زبان میں گفتگو کرنا محال ہے، یا جہاں آئینہ بندی سہا سے کھیلنے لگتا ہے۔ عام زبان تعینات و موصوت کی شکار ہے۔ غالب اپنے ارضی احساسات و کیفیات کی واردات میں اس سے ماورا ہونا چاہتے ہیں، یعنی state of no mind بالخصوص۔ حیدر یہ میں بہت سا کلام ایسا ہے اور بعد میں بھی جو کسی ایسے تجربہ کی تدلیلت ہے جو ذہن و شعور سے آگے کی بات ہے۔ عام زبان روزمرہ تجربے کی ترسیل پر بھی پوری طرح قادر نہیں ہو سکتی تو ذہن و شعور سے آگے کی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ غراہت یا (عرف عام میں) بے معنویت یا بے صدا خاموشی کی زبان ہے۔ غالب اکثر و بیشتر تخلیقی تجربہ کے استغراق کی اس راہی میں ملتے ہیں جہاں آسمان پر ابر کا ایک ٹکڑا بھی دکھائی نہیں دیتا اور پورا آکاش باطن کی جمیل میں جھانکنے لگتا ہے۔ جہاں سے فہم عائد کا انظم قریب قریب ناممکن ہو جاتا ہے، یا جہاں عام زبان کے پر چلنے لگتے ہیں۔ سوچنے کا مقام ہے کہ کیا غالب کی شاعری بے صدا خاموشی کی بے لوث زبان کی بحالی کی شاعری نہیں؟ کیا آج کا انسان فاعلسفی تعینات کے ٹھکانہ غلبہ یا صافیت یا افتادہ پرستی کی پلٹار میں خاموشی کی زبان کو بھول نہیں گیا ہے۔ انسانیت کی ادنیٰ مصوصیت اور بے لوثی



کی زبان گویا کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرفِ انسانی یا مصمصیت کی ادنیٰ زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔

جدلیاتی گردش جو بطور جوہر غالب کی تخلیقیت میں جاگزیں ہے، اس کا سراغ سبکِ ہندی میں ملتا ہے اور بیدل کی سرسنت میں بھی اس کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں، لیکن اس کا بیج کہاں سے آیا ہے اور اس کے لاشعوری سوتے کہاں ہیں۔ سبکِ ہندی اور بیدل پر دو باب اسی جتنو کے لیے مختص کیے گئے ہیں۔ یوں تو جدلیاتِ نئی کے فکر و فلسفہ کا قدیم ترین سراپا چندوں تک پہنچتا ہے لیکن یہ ماورائی فکر ہے جو بعد کے وجودی اور مصصوفانہ حیرایوں میں بھی روپ بدل بدل کر منتقل ہوتی رہی ہے۔ اس کی یکسر بے لوث، منزہ، غیر ماورائی اور غیر وجودی شکل فقط بودھی فکر و فلسفہ میں ملتی ہے جس کے اثرات چٹائی جا پانی روایت تک چلے گئے ہیں۔ ان کا سب سے بڑا سرچشمہ 'فیضانِ بودھی فکر' (= فُلُو دِیہ تا) ہے جو مجسمہ نہ تو مذہبی ہے نہ ماورائی ہے نہ یہ کوئی گیان دھیان یا مسلک یا عقیدہ ہے۔ یہ فقط فکر کا ایک حیرانیہ یا سوچنے کا طور ہے، ہر ہر موقف، ہر منظر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد و رد کرنے کا، یا اس کو پالت کر اس کے عقب میں دیکھنے کا۔ چونکہ دکھائی دینے والی حقیقت فقط اتنی یا وہی نہیں ہے جو وہ نظر آتی ہے۔ کائنات ایک متناقص ہے جس میں ہر ہر شے اپنے غیر سے قائم ہو رہی ہے، اور ہر شے چونکہ قائم بالظہر ہے، اس لیے اصلیت سے عاری یعنی شویہ ہے۔ گویا (فُلُو دِیہ تا) شویتا بطور فکری طریق کا سب سے بڑا کام تعینات یا تصورات کی کثافت کو کاٹنا اور آلودگی کے زنگ کو دور کرنا ہے تاکہ تجدید کی دھند چھٹ جائے، طرفیں کھل جائیں اور آزادی و آگہی کا احساس گہرا ہو جو زندگی اور انسانیت کا سب سے بڑا شرف ہے۔ گویا بطور فکری طریق کار یہ 'صیقلِ آئینہ' کے لگ بجک مترادف ہے جو عبارت ہے آئینہ آئینہ پر بار بار کھیر لگانے سے کہ زنگ یا کثافت کٹ جائے اور آئینہ قلب چمکنے لگے تاکہ حقیقت کی جلوہ نمائی ہو۔ مگر روایت یہ طور ماورائی ہے جبکہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیتِ اساس ہے۔ غالب کا ملجھا عرفان نہیں انسان ہے۔ شویتا ظہر ماورائی اور اس حد تک بے لوث، منزہ اور علماتی ہے کہ یہ بطور سان کے ہے، سان کا کام دھار

لگا ہے کاٹا نہیں۔ شوقیتا قیعات کے رد در رد یا یہ دکھانے کے بعد کہ ہر شے متناقضات ہے، خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا غالب کے سروکار ماوردائی نہیں ارضی و شعریاتی ہیں، غالب کا مقصود انسان، انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں، زندگی کے متناقضات اور معنیات کا غیر متکب نظر ہے۔ چنانچہ غالب کی شعریات تک آتے آتے اس غیر ماوردائی حرکیات نفی کی خاصی قلب مابیت ہو جاتی ہے اور یہ گونا گوں شعریاتی اطوار اور معنیاتی پیرایوں میں داخل جاتی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ہم نے اسے شوقیتا شعریات نہیں کہا ہے، فقط شوقیتا غیر ماوردائی جدلیاتی حرکیات سے ملتی جلتی شعریات کہا ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کے گونا گوں طور طریقوں اور مختلف النوع پیرایوں کا اگر کوئی غیر ماوردائی ارضیت اس میں سرچشمہ ہو سکتا ہے تو وہ شوقیتا مماش حرکیات ہی ہے۔ یہ طریق محض یا طور محض ہے موصول و موصول کے رنگ کو کاٹنے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ کھولنے کا۔ غالب کی فکری افتاد و نہاد میں جدلیات نفی اس حد تک جا گزریں ہے کہ یہ نہ صرف ہر نوع کی پابستگی رسم و ردو حامی اور پاداشی عمل کی طمع خام کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے، یا خوش پا افتادہ اور عامیانہ کی آلودگی کو کاٹتی ہے، بلکہ ہر موصول و موصول کو پلٹ کر طرفوں کو یکجہ اس طرح کھول دیتی ہے کہ نادرہ کاری و حسن کاری کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور معنیاتی عرصہ بھی برقیاتا جاتا ہے۔ یہ ایک کرشماتی عمل ہے جس کی کوئی دوسری نظیر صدیوں کی شاعری میں نہیں ملتی۔ غالب کا اپنی تخلیقی عمل ہی یکجہ اس نوع کا ہے کہ جس معمولی یا سادہ لفظ کو بھی وہ چھوڑ دیتے ہیں وہ گنجینہ معنی کا طلسم بن جاتا ہے۔ یہ شعریات اتنی بولگلوں، تندر تندر اور رنگارنگ ہے کہ اس کی تمام سطحوں، نہایت اور پہلوؤں کا احاطہ کرنا آسان نہیں۔ تاہم ممکنہ حد تک اس کی تجزیاتی اور اشاریاتی کوشش کی گئی ہے۔ یہ متناقضات اور جدلیاتی حرکیات کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے کہ معنی لو کی طرح گردش میں آ جاتا ہے یا لایاخیل رہتا ہے اور اس کی کوئی تحلیل و تعبیر مکمل تعبیر نہیں ہو سکتی یا ہر تعبیر محض تخیل رہتی ہے۔ یوں یہ شعریات، شعریات محض نہیں رہتی، زندگی کے متناقضات ہمید بھرے حکیت کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادی بھی و کشادگی کی نوید دیتی ہے۔

مماثلت کی ایک بڑی وجہ آزادی و آئینی کا یہ اتحاد احساس بھی ہے جو اسی جدلیاتی  
 اپنی عمل سے جڑا ہوا ہے۔ غالب کی زندگی اور شاعری انسانی آزادی اور شرف کی سب سے  
 بڑی نقیب اور امانت دار ہے۔ اس کے لیے غالب بڑی سے بڑی قیمت ادا کرنے سے بھی  
 گریز نہیں کرتے۔ عامیانہ اعتقادات و رسومیات، نظریے، مسالک، معمولہ تصورات سب  
 پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔ معمولہ کے جبر سے اوپر اٹھ جانے اور طرفوں کے مکمل جانے کا احساس  
 آزادی بھی کا احساس ہے کہ نشاط و غم، دکھ سکھ، سرد و گرم زمانہ، عذاب و ثواب، ذلت و رسوائی  
 سب ہموار ہو جائیں۔ جدلیاتی گردش اور تغیر و تبدیلیات سے بے تعلقی و بے لوثی اس حد تک  
 غالب کے مزاج و فہاد کا حصہ ہے کہ ان کی پوری زندگی اور شخصیت آزادی اور دارنگی کے  
 ان گنت رنگوں میں رنگی ہوئی ہے۔ یہی حرکیات ان کی بے لوث جذبہ نئی و خوشی و طراوت  
 کو بھی ہمیں کرتی ہے اور اسی کے نقوش جگہ جگہ ان کے مکاتیب کی <sup>فلسفگی</sup> و نادرہ کاری میں  
 بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔

کتاب کے قلب میں غالب کا اردو متن ہے۔ ہر چند کہ جہاں جہاں ضروری تھا  
 فارسی سے استعاب کیا گیا ہے لیکن ہمارا سروکار اردو متن سے ہے۔ واضح رہے کہ زیر نظر  
 مطالعے میں زیادہ توجہ اردو متن شاعر کی قرأت اور معنیاتی تجربہ کو دی گئی ہے، اس کے لیے  
 چار باب وقف کیے گئے ہیں۔ ردائیت اول یعنی نسخہ ہوپال محظ غالب جو 1816 کا مکتوب  
 ہے، اور جس میں انہیں برس تک کا کلام ہے سب سے پہلے اس سے بحث کی گئی ہے۔ یہی  
 زمانہ چونکہ کسی زہرہ دش ستم پیشہ سے چوٹ کھانے کا ہے جس کی نوائے دلخراش بعد میں بھی  
 سنائی دیتی ہے اور جس کا گھماؤ زندگی بھر رستا رہا، اور یہی زمانہ نام نہاد کجروی اور گمراہی کا  
 بھی ہے اس دور پر خاص توجہ کی گئی ہے، اور یہ دیکھنے کی سعی کی گئی ہے کہ کیا نوعی کے  
 اضطرابی و بے اعتدالانہ کلام کی غیر واقعاتی ایمائیت میں بھی جدلیاتی حرکیات کے سر سنائی  
 دیتے ہیں یا اس نوع کے نشانات footprints ملتے ہیں جو بعد کے اس کلام میں ملتے ہیں  
 جو دقیقہ نئی، نکتہ رسی اور خیال بندی کے لیے بے مثال سمجھا جاتا ہے۔ متن کے قرأت و  
 تجربہ کی روشنی میں یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے اور شواہد کی مدد سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو

پہچانی گئی ہے کہ تبدیلی انفس برس کی عمر میں واقع ہوئی نہ کہ بچپن برس کی عمر میں جیسا کہ بالعموم خیال کیا جاتا ہے اور یہ تبدیلی بھی محض فارسی مطلوب وکشن اور گرامر کے اجزا کی تھی نہ کہ دقیقہ نخی، معنی آفرینی اور خیال بندی کی جو لازمہ تھی اس افتاد ذہنی اور جدلیاتی نہاد کا جس کا جوہر غالب کی تخلیقیت میں روزِ اول سے عیسیت تھا۔ بابِ ہلوم و ہشتم کے بعد جو روایت اول سے متعلق ہیں، بابِ نهم نیز حید یہ یعنی بچپن برس تک کے کلام کے لیے وقف ہے۔ بابِ دہم میں متداول دیوان بشمول نوز شیرانی و گل رحمان کی بحث ہے جن کا متن 1826 سے 1833 تک تیار ہو چکا تھا لیکن اشاعت کی تاخیر 1841 میں آئی اور یہی دیوان بطور دیوانِ غالب تصوڑے تصوڑے اضافوں کے ساتھ غالب کی زندگی میں بار بار شائع ہوتا رہا۔ متن کی بحث میں تاریخی ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس سے غالب کے ذہنی اور تخلیقی کراف میں جدلیاتی کارکردگی کو سمجھنے میں بیش بہا مدد ملی ہے اور کئی جگہ نہ نفس طور پر تاریخ کی بنیاد بھی چلتی ہوئی صاف دکھائی دیتی ہے۔ یوں ہلوا سے بعض دلچسپ حقائق بھی سامنے آ گئے ہیں۔ بہر حال اس طرح جو بحث بابِ اول میں بحوالہ حالی قائم کی گئی تھی وہ بجنوری کے قول بحال، ہندوستانی فکر و فلسفہ اور جدلیاتِ لفظی، بودھی فکر اور شیعہ، سبکِ ہندی اور ہیدل شناسی کے آرکی اور زیر زمین رشتوں سے ہوتی ہوئی نوزِ اولِ عظیمِ غالب، نوزِ حید یہ اور متداول دیوان کے متن کے جدلیاتی مطالعات اور تجزیوں کے ساتھ ساتھ اپنے دائرے کو مکمل کر لیتی ہے۔ ان متن اساس ابواب کے بعد آخری دو ابواب بطور تحملہ ہیں جن میں شیعہ حرکیات مرثیہ شعریات۔ جدلیاتی فکر اور آزادی و دارنگی کی بحثیں ہیں اور ان جملہ مسائل کو سنبھالنے کی کوشش کی گئی ہے جو ساتھ ابواب میں زیر بحث آئے ہیں۔ کتاب میں ترجیح چونکہ متن کے مطالعے کو حاصل ہے، شخصیت کی بحث موخر آئی ہے جس سے نتائج کی پرکھ اور مطابقت اپنے آپ سامنے آ جاتی ہے۔ آخری باب میں شوخی و ہزلہ نخی اور خطوط نگاری کا بھی حتی الامکان احاطہ کیا گیا ہے۔

ہر چند کہ اس وقت طلب سفر میں ہم نے سب سے زیادہ مدار حالی پر رکھا، لیکن انفس کے پہلو بہ پہلو غالب کی شعریات کی گندہ اور افتاد ذہنی کے بارے میں بنیادی سوال بھی

قائم کیے جو غالب کی عظمت کے جوہر خاص سے تعلق رکھتے ہیں۔ حالی کے بعد سب سے اہم شیخ محمد اکرام ہیں۔ بیدل اور سبک ہندی کے بارے میں خاص مدد وارث کرمانی، دہلی اسکالر نکالیا پری گارنا اور عبدالغنی سے ملی، نیز اردو فارسی حلقوں میں نسبتاً غیر معروف اسکالر واکیش شیل سے بھی جس کی تفصیل بیدل والے باب میں ملے گی۔ نسو حیدر، خطی نسو غالب، نیز متداول دیوان کے متن کی تاریخی ترتیب کے لیے جو بیش بہا مدد مولانا امتیاز علی خاں عرشی اور کالیداس گپتا رضا کے مرتبہ و مصحفی معنوں سے ملی اس کا جتنا بھی شکریہ ادا کیا جائے کم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب ڈسکورس کو جسہ ماہرین نے جہاں تک پہنچا دیا ہے یہ سب نہ ہوتا تو اس راہ میں ہمارا قدم اٹھانا بھی ممکن نہیں تھا۔ امرکائی حد تک ہم نے ماہرین سے استفادہ کیا، لیکن ہر جگہ ہم نے بات اپنی رکھی ہے اس لیے کہ ہمارا مقدمہ الگ ہے اور ہماری کھوج ایک الگ راہ میں ہے۔ لیکن جہاں جہاں ہمیں روشنی ملی ہے ہم نے اس سے استفادہ کیا ہے اور اپنی بات کو شواہد کی روشنی میں رکھنے میں ہر ممکن مدد لی ہے۔ ہم ایسے تمام ماہرین و محققین کے ممنون و مشکور ہیں۔

غالب نے اپنے بارے میں کہا تھا:

تا ز دیوانم کہ سرمست سخن خواہ شدن  
ایں سے از قبیل خریداری کہن خواہ شدن

میری شاعری کی شراب خریداروں کے قلم سے پرانی ہو کر تند و تیز ہو جائے گی تاکہ آنے والے اس کے نشے سے سرمست ہو جائیں۔ متن وقت کے محور پر معنی گستری میں مصروف ہے۔ زبان یوں بھی افراقت کا کھیل کھیلتی ہے اور ہر لفظ کا معنی ایک اور لفظ ہے۔ معنی مسلسل التوا میں رہتا ہے، لیکن معنی پروری بے تغافل قرأت ممکن نہیں۔ یوں غالب کی جدلیاتی افاد و نہاد نے گویا اس افراقت کو حرکیات کے فنیلہ پر رکھ کر معنی پروری کے امکانات کو لامتناہی کر دیا ہے۔ غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے نظم مہارانی، بیخود دہلی، سہا مجددی، حسرت موہانی، نیاز فتح پوری یا شیخ محمد اکرام نے پڑھا۔

اور تو اور خورشیدالاسلام، چری گارنا، وارث کرمانی کا غالب بھی وہ نہیں جو کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ظ انصاری، ہاقر مہدی یا شمس الرحمن فاروقی کا ہے۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شارح دوسرے سے اتفاق نہیں کرتا۔ جیسے کلاسیک پرستوں یا رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کرنی تھیں۔ ان میں کوئی تعبیر غیر منصفانہ یا بے جواز بھی نہیں تھی، اس لیے کہ غالب کے متن کی معنیاتی ساخت اور جدلیاتی وضع مستقبل کی تعبیروں اور باقرات کے امکانات کو مسدود نہیں کرتی۔ غالب نے خود کو عندلیب گلشن ناآفریدہ کہا تھا۔ چنانچہ رومانیت کی ہر کروش کے ساتھ ایک نیا گلشن معنی وجود میں آ رہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو اس آتا تھا، غالب کی جدلیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو اس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ ذور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور پوچھوٹنی پر دیتی ہے اور غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب جس گرمی نشاط تصور کے نقطہ رخ ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، اوجاعیت اور مشددوں کے خلاف ہے، مابعد جدید مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور اوجاعیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہابہانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کھیں آج اٹھائی ہے، جبکہ غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدخل کرتی آتی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی حکمانہ اوجاعیت اور جکڑ بندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارنگلی اور نشاط زہست قدر اڑاں ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جو یا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رسچے بے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی فرامہدی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ ایرانی و تورانی پس منظر پر ان کا تاثر برحق لیکن ان کے ذہن و شعور کی جڑیں اپنی معنی

کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ وہ بلاوجہ اپنے 'سومناٹ خیال' پر زور نہیں دیتے، اگرچہ اس کے شعریاتی پہلو پر وہ توجہ نہیں کی گئی جو اس کا حق ہے۔

سج شوبہ عرفی کہ بود شیرازی  
مشو اسیر ڈالائی کہ بود خوانساری  
ہ سومناٹ طیلم در آی تاجی  
دواں فردہ بود دوش پای زکاری

(کلیات فارسی، دیباچہ)

(اس جہ سے کہ مرنی شیرازی تھا اس کے گن مت کا ڈایا ڈالائی کے کہ طرانساری  
تھا، میرے سومناٹ خیال میں آ کے دیکھو کہ کیا دنیا آہا ہے جہاں میرے  
زکاری کندھوں پر روح افروز تھیں کی چمک ہے)

آج کے مظہر نامہ پر نازی ازم کی بدنام زمانہ طواریزی کے بعد Zionism صیہونیت اور اس نوع کے تمام نسل اور فرقہ وارانہ رجحانات فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں جو حقانیت کی اپنی اپنی اجارہ داری، مصیبت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اور معصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں، اور جنھوں نے شدت پسندی اور فتنہ و فساد کو پھیلا کر انسانیت کو شرمسار اور زمین کو داغدار کر دیا ہے۔ اکیسویں صدی میں فرقہ واریت، وحشت گردی، استعماریت اور تکبر کا مظہر نامہ سب سے اذیت ناک مظہر نامہ ہے۔ لوگوں نے خدا کو الگ الگ بانٹ لیا ہے، اپنے اپنے بت تراش لیے ہیں اور جس آزادی کو وہ اپنے لیے جائز سمجھتے ہیں، دوسروں کے لیے اسی کو ناجائز سمجھتے ہیں۔ اکیسویں صدی کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بولکھونی اور بحیثیت کا تحفظ ہے۔ اس مظہر نامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، وسیع الشمولی اور آزادی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

غالب نہ صرف پائیدار رسوم و قیود کو رد کرتے ہیں، وہ ہر اس عقیدہ، مسلک اور گروہ کے بھی خلاف ہیں جو صداقت کی کنجیاں اپنے پاس رکھتا ہے اور اپنی اور فقط اپنی حقانیت پر اصرار کرتا ہے۔ غالب نے ملتوں کے منہ اور اجڑے ایمان ہونے پر اصرار کیا تھا تو ان

کی آواز اپنے وقت سے بہت آگے تھی۔ غالب نے اپنی نئی شعری گرامر اور اپنے تخلیقی سکھیاؤں سے نہ صرف سابقہ تصورات پر ضرب لگائی، بلکہ انسان، خدا، کائنات، نشاط و غم، جنت و جہنم، سزا و جزا، گناہ و ثواب کے بارے میں بھی پہلے سے پہلے آرہے تمام تعینات کو معطل کر دیا۔ یہ ایک انقلاب آفریں قدم تھا۔ غالب کے معاصرین اس کارنامہ کو سمجھ نہ سکتے تھے۔ غالب کا راستہ ریڈ نیل کشادگی اور آزادی کا راستہ تھا۔ یہ تقدیر، تنگ نظری اور اوجہ نیت کا راستہ نہیں تھا کہ سچائی کسی ایک نظام فکر، کسی ایک مسلک یا ایک عقیدے کی جاگیر نہیں، سچائی کی راہ سب کے لیے کھلی ہے۔

غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ اس کا دخیلہ تجسس، تغیر اور تازگی ہے۔ اس کی جدلیاتی کشاکش عدم یقین کی آگہی کو راہ اسی لیے دیتی ہے کہ زندگی ایک متناقض ہے اور صداقت کا ابعاد کسی کے پاس نہیں۔ اور کو اطم طبعیات کے نئے انکشافات نے بھی سابقہ حقیقتات کو پاش پاش کر دیا ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول و حال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جتنی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔ نئے زمانے کی ہر کڑھ کے ساتھ غالب کے چمنستان شعر سے نئے جہان معنی کا نیا طلسمات ابھرتا رہے گا کہ زمان کے محور پر متن معنی پروری میں مصروف ہے، ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگہ تاک میں ہے :

اواسے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا  
صلاے عام ہے پارنا نکتہ والں کے لیے

گوئی چند نارنگ

نئی دہلی

12 دسمبر 2012



## تشکرات و تحیات

اس کتاب کا کام کئی برسوں تک کئی جگہوں پر ہوتا رہا، یہ ایک الگ داستان ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ میں اپنی رفیقہ حیات منور ما نارنگ، دونوں صاحب زادوں اردن نارنگ اور ترن نارنگ، اپنی بہوؤں اور پوتوں پوتیوں کا ممنون و مشکور ہوں کہ بغیر ان کے ایثار و تعاون اور محبت کے یہ کام پورا نہیں ہو سکتا تھا، اس لیے کہ جو قصور ابھی بہت وقت ان کو ملنا چاہیے تھا اس میں بھی خست ہوتی رہی۔ احباب اور کرم فرماؤں کی ایک لمبی فہرست ہے جن کو میں وقتاً فوقتاً زحمت دیتا رہا۔ ان میں بطور خاص پروفیسر سیدہ جعفر، پروفیسر محمد ذاکر، پروفیسر وارث کرمانی، پروفیسر شریف حسین قاسمی، ڈاکٹر سید تقی عابدی، نظام صدیقی اور پروفیسر حنیف نقوی اور رفیقہ دیرینہ پروفیسر محمد حنیف کیفی قابل ذکر ہیں جن کا میں تو دل سے شکر گزار ہوں۔

کچھ کام کرنا کی تعطیلات میں شارلٹ (نارتھ کیرو لائنا) میں جاری رہا، کچھ حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی کے دوران قیام مکمل کیا جا سکا جہاں شہر سے دور میلوں پھیلے ہوئے کیپس کے بیچوں بیچ ہرے بھرے سبزہ زار، جنگل اور جڑ پودے ہیں، ہرن تو وحشت کھا جاتے ہیں لیکن پو پھنتے ہی سورہوں کی آواز پر جیسے زندگی لوٹ آتی تھی۔ یہاں بیڑوں کے نیچے ایک سینٹ کی بچہ پر میرا وقت اکثر مرزا کے ساتھ بسر ہوتا، جس کے لیے میں پروفیسر سید محمد حسنین مرحوم کے نہایت قابل اور فرشتہ سیرت فرزند پروفیسر سید احتشام حسنین (سابق وائس چانسلر) کا جتنا بھی شکریہ ادا کروں کم ہے کہ انھوں نے ’ٹینر پروفیسر‘ کی چٹکیش فرما کر وہاں میری موجودگی کو جینی بنا دیا۔

پروفیسر بیگ احساس اور ان کے شعبہ کے رفقا کا بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے ہر

طرح سے مدد فرمائی اور مجھے کوئی رحمت نہ ہونے دی۔ دہلی میں عزیزانِ گرامی ڈاکٹر مفتاح صدف اور محمد موسیٰ رضا دو کارآگاہ فرشتے مجھے دو بیعت ہوئے ہیں۔ ان کی محبت شاملِ حال نہ ہوتی تو نہ معلوم مزید کتنی تاخیر ہو جاتی۔ خدا انھیں خوش رکھے اور اپنی بخششوں سے نوازے۔

گو پی چند نارنگ

## بابِ اوّل

طولیوں را نبود ہرزہ ہجر کوں منقار  
خوردہ خونِ ہجر از رجبِ خونِ کھنِ ما

(خوش جان طولیوں نے یوں ہی اپنی منقار سرخِ خونِ دل میں نہیں ڈوب لی  
ہے، ان کو رشک ہے کہ میں نے کس خوبی سے اپنی جراثیم کی نقشہ کشی  
شعر میں کی ہے)

— غالب

”مرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیضی کے بعد آج تک ہندوستان  
کی خاک سے نہیں اٹھا، اور چونکہ زمانے کا رخ بدلا ہوا ہے اس لیے آئندہ بھی  
یہ امید نہیں ہے کہ قدیم طرز کی شاعری و انشاپردازی میں ایسے باکمال لوگ اس  
مرزومیں پیدا ہوں گے۔“

— حالی

## حالی، یادگارِ غالب اور ہم

غالب کی شاعری پر سب سے معتبر اور بنیادی تنقید حالی کی ہے (یادگارِ غالب،  
1897)، اولیت حالانکہ آپ حیات (1881) کو حاصل ہے اور یادگار لکھتے وقت آپ  
حیات حالی کے پیش نظر رہی، لیکن اگر یادگار نہیں لکھی جاتی تو کون کہہ سکتا ہے کہ غالب  
شعاسی کے باقاعدہ ڈسکورس کو شروع ہونے میں مزید ترقی مدت درکار ہوتی۔ حالی نے مرزا  
کی حیات و شخصیت، اخلاق و عادات، معاصرین و احباب و اعزاء و تلامذہ پر بھی جم کر لکھا،  
محاسن شعری کا بھی نہایت دلجمعی سے جائزہ لیا، اور ریخت و فارسی شاعری کا بہترین انتخاب  
بھی پیش کیا۔ علاوہ انہیں مرزا کی جملہ نثر نگاری کا بھی منصفانہ احاطہ کیا اور خطوط نگاری کے  
خصوص کو بھی اس عمدگی سے نشان زد کر دیا کہ کوئی ان سے بہتر نہیں لکھ سکا۔ آج ہم نقد

غالب میں حالی سے لاکھ اختلاف کریں، مرزا کے ہارے میں بہت سے مسائل و مباحث کی بنیادیں انھیں کی رکھی ہوئی ہیں۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ نئے نکات کی بحث بھی اگر نکلتی ہے تو انھیں سے نکلتی ہے۔ آئیے ابتدائی ربط سے بات شروع کرتے ہیں۔

مرزا کی ابتدائی ربط شاعری کی عدم مقبولیت کی بحث اٹھاتے ہوئے حالی نے لکھا ہے کہ ”لوگ عموماً میر، سودا، میر حسن، جرأت اور انشا وغیرہ کا سیدھا سادا اور صاف کلام سننے کے عادی تھے جو محاورے، روزمرہ کی بول چال اور بات چیت میں برتے جاتے تھے انھیں کو اعلیٰ زبان و وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے تھے تو ان کو زیادہ لذت آتی تھی اور زیادہ لطف حاصل ہوتا تھا۔ شعر کی بڑی خوبی یہی سمجھی جاتی تھی کہ ادھر قافیہ کے منہ سے نکلا اور ادھر سامع کے دل میں اتر گیا، مگر مرزا کے ابتدائی ربط میں یہ بات بالکل نہ تھی۔ جیسے خیالات اجنبی تھے ویسی ہی زبان غیر مانوس تھی۔۔۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر ذی زبان کا ہو جائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مختصرعات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔“ (یادگار، ص 103-102) حالی نے جہاں زبان و بیان کے غیر مانوس ہونے اور فارسی انفعال و حروف ربط میں رنگے ہوئے ہونے کا ذکر کیا ہے وہاں خیالات کے اجنبی و نامانوس ہونے کا اقرار بھی کیا ہے، لیکن دیکھا جائے تو حالی اور حالی کے شعبین کا زیادہ زور غالب کی وضع زبان اور اسلوب بیان پر رہا ہے جو روش عام سے ہٹا ہوا تھا۔ اس کی مثال میں حالی نے غالب کا درج ذیل شعر دیا ہے اور لکھا ہے:

قری کف خاکستر و باہل قفس رنگ

اے نالہ نشان جگر سوز کیا ہے

”میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے: فرمایا کہ ’اے کی جگہ بجز پر صوفی معنی

\* یادگار غالب کا جو ایڈیشن ہمارے پاس ہے، شیخ مبارک علی ناشر کتب احمدیون لاہوری دروازہ لاہور کا چھپا ہوا ہے، اس اشاعت تعداد، قافیا یہ کبھی اشاعت ہے جو بار بار چھاپی جاتی رہی، کتاب خستہ حالت میں ہے، جملہ حوالے اسی سے ہیں۔

خود کچھ میں آجائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کف خاکستر سے زیادہ اور بلبل جو ایک قصص غمری سے زیادہ نہیں۔ اُن کے جگر سوخت یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف اُن کے چبکے اور بولنے سے ہوتا ہے یہاں جس معنی میں مرزا نے 'اے' کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہر ہے انھیں کا اختراع ہے۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ "اگر وہ 'اے' کی جگہ 'جو' کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع اس طرح کہتے "اے نالہ نشاں حیرے سوا عشق کا کیا ہے" تو مطلب صاف ہو جاتا۔ اُس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے، مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تابعدار نہ ہتھتے تھے اور شاعر عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرز خیال اور طرز بیان میں جدت اور نرالاپن پایا جائے۔" (یادگار، ص 103)

گویا حالی معترض کی تائید بھی کر رہے ہیں کہ "اس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے" کہ غالب دوسرے مصرع کو 'اے نالہ نشاں حیرے سوا عشق کا کیا ہے' کہہ دیتے تو مطلب صاف ہو جاتا، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ "مرزا" بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرز خیال اور طرز بیان میں جدت اور نرالاپن پایا جائے۔" حق بات یہ ہے کہ دوسرے مصرع کو بدل دینے سے یعنی "اے نالہ نشاں حیرے سوا عشق کا کیا ہے" کہنے سے مطلب صاف ہو جاتا یا نہیں شعر ضرور غارت ہو جاتا۔ حالی غالب کے طرز خیال اور طرز بیان کی جدت اور نرالے پن کو نشان زد بھی کر رہے ہیں، اس کا جواز بھی چاہتے ہیں اور درپردہ اجنبیت و غرابت کے خلاف بھی ہیں۔ شعر کا مضمون ہر چند کہ فانی و خیالی ہے، لیکن شعر کی جان اس کی غرابت اور مضمون آفرینی میں ہے، اور مجوزہ تبدیلی سے وہ تشکیلی شعر یقیناً فنا ہو جاتی جو دونوں مصرعوں میں خیال وانی اور ایچ سازی کی جان ہے۔ ان کی میزان قدر میں اس پر غور کرنے کی ضرورت نہیں کہ مصرع بدل دینے سے شعر کی تعمیر و تزئین غائب ہو جاتی، بیشک شعر، ذوق و عطر یا اس عہد کے کسی بھی شاعر کا سرچشمہ شعر ہو جاتا، لیکن غالب کا شعر نہ رہتا، یا شاید شعر، شعر ہی نہ رہتا۔ (یہاں شکوہ کی 'نظریہ اجنبیت' (defamiliarisation) کی طرف ذہن کا منتقل ہونا فطری ہے، جس کا

ذکر آگے آئے گا)۔

اول تو یہ کہ طرز خیال اور طرز بیان یہ دونوں چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنا حالی اور قصبین حالی کے زمانے میں سمجھی جاتی تھیں۔ پھر یہ بھی کہ لفظ و خیال کی ارتباطیت یا محویت ایسا معہ ہے کہ باوجود سوسٹری نشان (sign) اور دریدائی رو تکمیل و التوائی گردش (difference) کے جنوز پوری طرح حل نہیں ہوا اور نہ ہی اس پر بیچ معہ کے پوری طرح کھلنے کا کوئی امکان نظر آتا ہے، تاہم اس کا بھی کوئی معروضی ثبوت نہیں کہ خیال کی ندرت یا پیچیدگی، اسلوب کی ندرت یا غرابت سے یکسر کوئی الگ چیز ہے۔ زبان اگر فقط میڈیم نہیں خیال کی شرط ہے؛ زبان خیال کو قائم کرتی ہے تو خیال کی ندرت زبان و بیان کی ندرت سے اس قدر الگ یا بے نیاز بھی نہیں جتنا بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یعنی خیال اگر پیچیدہ یا نادر یا نہیں و نازک ہے تو امکان یہ بھی ہے کہ زبان و بیان کی ساخت جس سے یہ متکفل ہوا ہے، وہ بھی ہرگز فہم عامہ کے مطابق یا عامیانه نہ ہوگی، ہر چند کہ وہ بظاہر سادہ و آسان معلوم ہو وہ اتنی آسان و سادہ نہ ہوگی۔ بلکہ وہی اور فقط وہی زبان تکمیل شعری پر قادر ہوگی جو مطلوبہ ندرت یا غرابت سے کما حقہ مربوط ہوگی یا ہو سکتا ہے کہ ندرت و غرابت تمام و کمال اسی لسانی تکمیل کی آفریدہ ہو جیسا کہ اوپر کی مثال میں ہم نے دیکھا۔

البتہ حالی مرزا کی اور چٹیکٹی اور غیر معمولی انج پر صحیح زور دیتے ہیں اور بجا طور پر اس کا رشتہ ان کی غیر معمولی قابلیت اور اعلیٰ استعداد سے ملائے ہیں۔ یہاں بین السطور حالی کا ذہن غالب کی تخلیقی انج کے لاشعوری رشتوں کی طرف بھی گیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ ”وہ اپنے ارادے اور اختیار سے ایسا نہیں کرتے بلکہ دوسرے رستے پر چلتا ان کی قدرت سے باہر ہوتا ہے۔“ (یا دگار، ص 104) اس کا مطلب ہے کہ کوئی اضطرابی کیفیت یا لاشعوری افتاد وہی ایسی ہے جو شاعر کے اختیار اور ارادے سے دور ہے۔ مگر حالی اس بید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے، اور محوم پھر کر روش عام یا فہم عامہ کی زمین پر آ جاتے ہیں۔ ”مرزا کی طبیعت اسی قسم کی واقع ہوئی تھی، وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک چڑھاتے تھے۔ وہ خست شرکا کے سبب خود شاعری سے نفرت ظاہر کرتے تھے۔ عامیانه خیالات اور محاورات سے جہاں

تک ہو سکتا تھا انتخاب کرتے تھے۔“ (ایضاً) اس موقع پر حالی لکھتے ہیں کہ ایک ملاقاتی نے جو عالم بنارس یا لکھنؤ کا رہنے والا تھا، اس نے مرزا کے ایک شعر کی نہایت تعریف کی۔ شعر میراجانی اسد شاگرد سودا کا تھا:

اسد اس جنا پر جنوں سے وفا کی  
مرے شیر شاہش رحمت خدا کی

مرزا شعر سن کر بہت جڑبڑ ہوئے اور فرمایا ”اگر کسی اور اسد کا شعر ہے تو اس کو رحمت خدا کی اور اگر مجھ اسد کا ہے تو مجھے لعنت خدا کی...“ اور لکھتے ہیں کہ:

”مرے شیر اور رحمت خدا کی یہ دونوں محاورے زیادہ تر عامیوں اور سوتلیوں کی زبان پر جاری ہیں اور اسد کی رعایت سے مرے شیر کہنا بھی۔ ان کی طبیعت کے خلاف تھا کیونکہ وہ ایسی مبتذل رعایتوں کو جو ہر شخص کو ہآسانی سوجھ جائیں مبتذل جانتے تھے۔“ (یادگار، ص 105)

کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعری زبان میں زبان بالذات کام نہیں کرتی۔ اسد کی رعایت سے ’مرے شیر‘ اور ’رحمت خدا کی‘ کا لسانی قالب جس بیکر خیالی کی تشکیل کرتا ہے، فی نفسہ وہ خیال ہی عامیانہ و مبتذل ہے۔ گویا مرزا کے لاشعور میں کچھ ایسا غیر معمولی استزاد ہی مادہ تھا جو انہیں رد عمل پر اکساتا تھا اور علت الورد کو مسترد کرتا تھا یا اسے منسوخ کر کے مقلوب کر دیتا تھا یا الگ ایک دوسری راہ نکال لیتا تھا (یا دوسرے لفظوں میں معمولہ و مانوس یعنی روٹین کی رد تشکیل کر کے اسے پلٹ دیتا تھا)۔ حالی بجا طور پر کہتے ہیں کہ اس قسم کی اور بہت سی حکایتیں ہیں جن سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نہ صرف شاعری میں بلکہ وضع قطع میں، لباس و طعام میں، طریق ماند و بود میں، یہاں تک کہ چھینے اور مرنے میں بھی رواج عام پر چلنا پسند نہ کرتے تھے۔ اس کے بعد حالی نے ایک لطیفہ لکھا ہے۔ ”مرنے سے آٹھ سات برس پہلے انہوں نے ایک مادہ تاریخ اپنی وفات کا نکالا تھا۔ جس میں 1277ھ لکھتے تھے۔ اتفاق سے اسی سال شہر میں دہا آئی مگر مرزا بچ گئے۔ اس امر کی

نسبت ایک خط میں لکھتے ہیں ”میاں 1277ھ کی بات غلط نہ تھی (یعنی اس سن میں مجھے مرنا چاہیے تھا) مگر میں نے وہاں عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا، واقعی اس میں میری کسر شان تھی۔ بعد رفع فساد ہوا کے مجھ لیا جائے گا۔“ اگرچہ یہ محض ایک ہنسی کی بات کہی ہے مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔“ (یادگار، ص 105) لیکن طبیعت کا یہ اقتضا یا افتاد وہی کیا ہے اور تخلیقی عمل میں اس سے کیسی کیسی گتیاں پیدا ہوتی ہیں۔ حالی ان شعری و معنیاتی الجھنوں کو نہیں کھولتے۔ ہر چند کہ وہ یہ کہتے ہیں کہ ”(مرزا) کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوئی سے سرانجام کرتے تھے مقبول نہ ہوا، مگر چونکہ قوت مخیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس لیے اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی۔ جب قوت میسر نہ تھی۔“ (ایضاً) جو ہر ٹکائے میں تو کلام نہیں، لیکن جو ہر ٹکالے جو کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے۔“ (ایضاً) جو ہر ٹکائے میں تو کلام نہیں، لیکن جگر کاوی اور دماغ سوئی یا غیر معمولی بلند پروازی کے پس پشت جو شعوری سے زیادہ لاشعوری افتاد وہی یا منظراری تخلیقیت کام کر رہی ہے، وہ رسائی ذہن کے باوجود حالی کے سروکار میں نہیں تھی۔ بیشک حالی کا یہ فرمان بجا ہے ”البتہ ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کے جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا جس کو امید ہے کہ اہل انصاف تسلیم کریں گے۔“ (یادگار، ص 107) اور اس جداگانہ معیار نقد کے قائم کرنے کی راہ حالی نے دکھائی۔ ان کے ذیل کے بیان کی حیثیت سنگ میل کی ہے :

”لیکن اہل قول میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل سس نہیں کیا اور معمولی مضامین ایسے طریقے میں ادا کیے گئے ہیں جو سب سے نرالا ہے“ اور ان میں ایسی نراکتیں دیکھی گئی ہیں جن سے اکثر اساتذہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے

”چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ چپ میر و سودا اور ان کے مقلدین کے کلام میں ایک ہی قسم کے خیالات اور مضامین دیکھتے دیکھتے ہی آسکتا جاتا ہے اور اس کے بعد مرزا کے دیوان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہم کو ایک دوسرا عالم دکھائی دیتا ہے، اور جس طرح کہ ایک فننگی کا سیارہ سمندر کے سفر میں، یا ایک میدان کا



رہے والا پہاڑ پر جا کر ایک بالکل نئی اور نرالی کیفیت مشاہدہ کرتا ہے، اسی طرح مرزا کے دیدن میں ایک اور حق سنا نظر آتا ہے۔" (یادگار، ص 108)

اس کے بعد حالی مرزا کے خاص خاص اشعار کی مدد سے دکھاتے ہیں کہ یہ نئی اور نرالی کیفیت کیا ہے یا ان کے خیالات کا اچھوتا پن کیا ہے۔ گویا اشعار کی بحث میں حالی زیادہ زور جدت مضامین اور طرقی خیالات پر دیتے ہیں اور بجا طور پر دیتے ہیں۔ بقول حالی و مقیمین حالی استقامت طبع اور سلامتی ذہن جو ابتدائی تجربہ کاری کے خارزار سے گزرنے کے بعد پیدا ہوئی تھی، برحق لیکن اس سے کہیں زیادہ برحق جدت مضامین اور ندرت بیان کا غالب کی معنی آفرینی کا محرک خاص ہوتا ہے کیونکہ یہ وہ خصوصیت ہے جو نام تھاو خام خیالی اور کجروی کے ابتدائی زمانے میں بھی مرزا کے کلام میں نہ صرف موجود بلکہ نمایاں تھی۔ گویا اگر یہ سچ ہے تو غالب کے طرفہ طرز بیان و طرز فکر اور افتاد ذہنی میں کیا کوئی لاشعوری گانٹھ (subconscious turn) ایسی بھی ہے یا کوئی قدر مشترک (common denominator) یا ہر ایسے شعری جو طریق فکر اور حسن آفرینی کی بدھی ملد ہو۔ اس سمجھی کو حل کرنے کی کوئی آسان راہ نہیں سوائے اس کے کہ ہم اولاً حالی ہی سے مدد لیں کیونکہ اس راہ میں حالی سے معتبر مددگار دوسرا نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے یہ وہ اشعار ہیں جن کی مدد سے حالی نے غالب کا طریق خیالات و جدت مضامین کا اپنا تھیسس قائم کیا ہے اور جسے ایک زمانے نے تسلیم بھی کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید بھی دہراتی آئی ہے۔ اشعار کے انتخاب میں اضافہ ممکن ہے جیسے کہ ہم آگے دیکھیں گے لیکن ان بیوقوف کے مرزا کے خاص الخاص principal اشعار ہونے میں کلام نہیں۔ ان مختلف النوع اور مختلف الخیال اشعار میں حالی نے کہیں مضمون آفرینی کی داو دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نزاکت خیالی و طریق بیان کی، کہیں استعارہ سازی و تشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ دہی، حیر نگاہی، حاضر جوابی، بذلہ نغی، شوخی و ظرافت کی تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی، بیشک یہ سب لوازم شعری، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی و حسن کاری کی شعری گرامر کے ارکان اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں، اور ان پر بعد کے آنے والوں نے

ہار ہار ساد کیا ہے۔ ان پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی ہوگی کہ ان سب دسویات شعری کے پس پشت کیا کوئی خطرہ یا لا شعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتادہتی ایسی بھی ہے یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدعی منطوق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری کے پس پشت متن کی داخلی ساخت میں ہمیشہ نہ سہی تو اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے یا اس کا جواز پیدا کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں بظاہر نظر نہ آنے والی موجد یہ نہیں کی طرح شعری تکلیل میں جاری و ساری رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی حتابندی کرتی ہے۔ غالب کی تخلیقی نگاہ و نگاہیں ریز و قیں سے واقعی معنی کی تاریکی میں اتر جاتی ہے۔ وہ بلاوجہ نہیں کہتے کہ ”میں تمیز الرحمن ہوں اور معنی کی تاریکی کو اپنے گوہر استعداد کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔“ آئیے ایک ایک کر کے حالی کے منتخب اشعار پر نظر ڈالتے ہیں:

(۱) بلکہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا

آدی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا

حالی کہتے ہیں ”بادی النظر میں یہ ایک معمولی بات معلوم ہوتی ہے؛ مگر غور سے دیکھا جائے تو بالکل اچھوتا خیال ہے۔ دعویٰ یہ ہے کہ دنیا میں آسان سے آسان کام بھی دشوار ہے اور دلیل یہ ہے کہ آدی جو کہ عین انسان ہے اس کا بھی انسان بننا مشکل ہے۔ یہ منطقی استدلال نہیں ہے بلکہ شاعرانہ استدلال ہے۔“ دیکھا جائے تو جسے حالی شاعرانہ استدلال کہہ رہے ہیں کیا وہ تمثیل نگاری کی جان نہیں اور کیا خود تمثیل نگاری سبک ہندی کی جان نہیں اور کیا سبک ہندی کو خاص نسبت مقامی واپی افتاد یعنی ذہن ہندی کی جھپٹکی اور جدیت سے نہیں جو اکبری عہد سے قاری گویاں ہندی پہچان رہی ہے۔ غور طلب ہے کہ میکا کی مشاق و منامی سے قطع نظر جب مقصود طرکی خیال یا معنی آفرینی ہو، تمثیل نگاری جس استدلال شاعرانہ کو حربہ ہناتی ہے اور سامنے کے معمولہ معنی کو مہذب کر دیتی ہے کیا اس کی بنیاد جدلیات فنی پر نہیں؟ آسان کام اگر آسان ہے تو اس میں کچھ اچھوتا پن نہیں کوئی نرالی

\* حالی نے بلکہ مشکل ہے ہر اک کام کا آسان ہونا لکھا ہے، شاید اس زمانے کی کسی روایت میں

بات یا شعری جدت نہیں۔ فرالی بات آسان کام کے آسان نہ ہونے میں ہے یعنی آسان ہونے کے معمولہ تصور کی رو تکمیل میں ہے جو آسان کے پیکر خیالی کے دوسرے رخ کو سامنے لاتی ہے کہ دنیا میں آسان سے آسان کام بھی آسان نہیں یعنی دشوار ہے۔ کیا یہ کہتے ہی یعنی جدلیاتی وضع کے کارگر ہوتے ہی تکمیل شعری معنوی ساخت اور پیکر خیالی میں غراہت اور اجنبیت در نہیں آئی؟ اور کیا اس کے شعری جواز کے لیے دوسرے مصرعے میں دوہری جدلیت کارگر نہیں ہوگئی، یعنی آدمی جو کہ عین انسان ہے اس کا انسان ہونا آسان نہیں۔ آدمی بنام انسان اور آسان بنام دشوار میں جو قطعیت اور انفرادیت ہے، کیا اس کا تخلیقی رمز داخلی ساخت کی استرادی جدلیت میں پوشیدہ نہیں؟ سوال یہ ہے کہ کیا بغیر اس نوع کے تخلیقی بدھن ہر ایہ کے تھقل کے یا اس کے کارگر ہونے کے شاعرانہ استدلال قائم ہو سکتا ہے؟ آئیے اس سوال کی روشنی میں حالی کی مزید مثالوں کو دیکھیں:

(2) ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

نہ ہو مرنا تو چھینے کا مزا کیا

حالی نے اس شعر کو فطرت انسانی کے تحت لیا ہے۔ وہ کہتے ہیں یہ بھی ایک نیا خیال ہے، دنیا میں جو کچھ چہل چہل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت ہے کہ یہاں رہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے۔ لیکن کیا یہاں بھی سامنے کے روایتی معنی کو پلٹ دینے کی اُسی نوع کی بدھن منطوق کام نہیں کر رہی جس کی نشاندہی ابھی اوپر کی گئی۔ یعنی جینا کون نہیں چاہتا، مرنا کسی کو منظور نہیں۔ لیکن شاعر کہہ رہا ہے کہ چھینے کا مزہ اس کے رو یعنی مرنے سے ہے۔ طلبائے کہتے ہیں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں۔ سہا سہودی کہتے ہیں ہوس جو گونا گوں طلبوں کی مضطربانہ سعی میں مسرت اور مزہ حاصل کرتی رہتی ہے تو حصول مطالب کی سعی کار سے مسرور ہونا اور ہزاروں طلبوں رکھنا سب کا انحصار مرنے کے خیال پر ہے۔ طلبائے اور سہا سہودی دونوں نے نشاط کار یا کار زیست کی استگلوں و بہت کی بہ نسبت ہوا و ہوس پر زیادہ زور دیا ہے۔ جبکہ غالب نے پہلے تو ہوس کو نشاط کار سے جوڑ کر ہوا و ہوس کے معمولہ معنی کی تھلیل کی، پھر چھینے اور مرنے دونوں کی تھلیل کر کے ان دونوں کے عام

معنی پلٹ دینے کا جواز پیدا کر دیا۔ دیکھا جائے تو کیا اس شعر میں بھی معنیاتی ناوردہ کاری یا سامنے کے معنی کو گردش میں لا کر اس کے طرفیں کھول دینے، یعنی معنی آفرینی کا در وا کرنے کی وہی شعری گرامر کام نہیں کر رہی جس کے deep structure میں استردادی جدلیت کے ٹل آ رہا ہونے کا اشارہ ہم اوپر کر چکے ہیں؟ یا کیا یہ ہماری نظر کا دھوکہ ہے؟ آئیے مزید دیکھتے ہیں:

(3) نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈوبوا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

حالی کا کہنا کہ غالب نے ”نہیستی کو ہستی پر ترجیح دی ہے اور ایک عجیب توقع پر معدوم محض ہونے کی تمنا کی ہے“ شعر سے مناسبت نہیں رکھتا۔ عین ذات نہ تو نہیستی ہے نہ معدوم محض ہے جبکہ تصوف کے رائج تصورات کی رو سے موجودات و ظواہر فریب خواں و اعتباری محض ہیں (ہستی کے مت فریب میں آجانبو اسد/ عالم تمام حلقہ دام خیال ہے)۔ غور طلب ہے کہ کیا شعر میں لطف و انبساط و معنی آفرینی کی فضا استغلامیہ ہر ایہ کی اس کشاکش سے نہیں بنتی جو خدا اور انسان دونوں کے روایتی تصور کے رد و رد سے پیدا ہوتی ہے؟ گویا اس شعر میں بھی کڑی نتیجتاً اس ارتد او سے ابھرنے والی معمولہ حقیقت کے تقاضا کو متاقتض قرار دے کر معنی کی طرفوں کو کھولنے اور اس طرح نئے سے نئے معنی پیدا کرنے کی وہی جدلیاتی افتاد و پتی کا فرما نہیں ہے جسے ہم پہلے دیکھ آئے ہیں۔ پہلے مصرع میں دو کلمہ ہائے نفی آمنے سامنے لائے گئے ہیں۔ کچھ نہیں تھا تو خدا تھا جو عین ذات ہے۔ یہ ماضی پر وال ہے۔ دوسرا کھڑا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا شرطیہ ہے اور حال و استقلال کی صورت (حالات) سے متعلق ہے۔ کیا دونوں کھڑوں میں نفی کی حرکیات سے معنی کی چابہ روایتی شکل زائل نہیں ہوگئی اور کیا ان تصورات سے وابستہ چلے آرہے پرانے معنی سہل نہیں ہو گئے یا گردش میں نہیں آ گئے۔ دوسرے مصرع میں بھی دو جدلیاتی نکات کا درگاہ ہیں۔ اول یہ کہ میرے ہونے، یعنی تعینات و موجودات میں مقید ہونے نے میرا مرتبہ گرا دیا۔ دوسرے یہ کہ میں اگر موجودات کے تعین میں نہ گمرا ہوتا تو عین ذات ہوتا۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ انسان کا

اصل الاصول بحین ذات ہے۔ پس ظاہر ہوا کہ یہ نیستی کا نہیں انسان کے اصل الاصول بحین ذات کے اثبات کا مضمون ہے جو صولیا اور یوگیوں کے تصورات یا مایا نیز وجودی فکری ٹیج سے مطابقت رکھتا ہے کہ حقیقت مطلقہ کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے اور صفات بحین ذات ہیں، انسان فی نفسه کچھ نہیں، موجودات و تعینات اعتبار محض ہیں جو کچھ ہے مادیائی شعور کلی ہے: ملاحظہ ہو:

(سودا) اس قدر سادہ و پُرکار کہیں دیکھا ہے

بے سود اتنا مورد کہیں دیکھا ہے

(بھر) قہار تو رکھ جور پستی میں میر

کبھی نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

(درد) بک میں آکر اور اور دیکھا

خو ہی آیا فکر بدر دیکھا

فرض کیا غالب کے اس شعر میں بھی باوجود موضوع کے مختلف ہونے کے وہی حرکیات نفی یا جدلیات استردادی کارگر نہیں جس کی بھٹک ہم پہلے دیکھ آئے ہیں۔ دراصل نفی یہاں نفی کے روایتی معنی میں نہیں بلکہ حرکیات (Dynamism) کے اصل الاصول کے معنی میں ہے جس کے باہمی تصادم اور آویزش سے جو فشار پیدا ہوتا ہے وہ بارود کے فٹنے کی طرح ہے جو رواج عام سے چلے آ رہے روایتی معمولہ معافی کے انجماد کو بھٹک سے اڑا دیتا ہے اور انہیں مسترد و قضایا کی کشاکش یا گردش سے معنی کی نئی نئی شکلوں اور رنگوں کا چراغاں کر دیتا ہے جسے عرف عام میں معنی آفرینی یا صن کاری کہا جاتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ کیا غالب کی تخلیقی فہاد سے اس جدلیات کا کوئی رشتہ خاص ہے؟

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں کیا ہم یہ مفروضہ قائم کرنے میں حق بہانہ ہوں گے کہ غالب کی معنی آفرینی کے یوں تو کئی ابداء کئی پہلو ہیں (بسیار شیعہ ہا ست بتاں را کہ نام نیست) تخلیقی عمل یوں بھی ہمید ہوا ہے۔ تنقید اس کی قہار پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی فقط قرأت کی بنا پر قیاسات قائم کر سکتی ہے وہ بھی صرف ان عوامل کے ہارے میں جو تخلیقی عمل کی خصوصیات خاصہ سے تعلق رکھتے ہوں۔ تو کیا جس افتاد و نفی یا فکری فہاد کا ہم ذکر

کر رہے ہیں وہ غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیت کا لازمہ نہیں، اور کیا غالب اکثر و بیشتر جس شعری مطلق کو اضطرابی یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اس کا کچھ نہ کچھ تعلق اس جدلیاتی وضع یا حرکیات ثنی سے نہیں جس کے سوتے ان کی لاشعوری گہرائیوں میں بیست ہیں؟

لیکن ہنوز یہ بات ایک سوال یا ایک مفروضہ سے زیادہ نہیں، تا آنکہ اس کے کھرے کھوٹے کو مزید جانچا پرکھا نہ جائے۔ آجے حالی کی پیش کردہ دیگر مثالوں پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔

(4) توفیق باعزازہ ہست ہے ازل سے

آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

حالی بہا طور پر کہتے ہیں کہ "نیا اور اچھوتا خیال ہے"۔ خیال کے نئے اور اچھوتا ہونے کے بارے میں کوئی دو رائے نہیں لیکن دیکھنا یہ ہے کہ غالب کے یہاں نیا اور اچھوتا خیال بنتا کیسے ہے یعنی غالب کے یہاں پہلے سے چلے آ رہے مضمون سے یکسر نیا مضمون (مضمون آفرینی) معمول خیال سے یکسر نیا خیال (خیال آفرینی) یا اس کا کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انوکھا، فرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کو بر قیادیتا ہے یا نئے معنی کی چکاچوند پیدا کر دیتا ہے جسے عرف عام میں طرنگی خیال یا بدیع کوئی سے منسوب کیا جاتا ہے۔ آنسو کے قطرہ کا ٹھون سے فزوں تر ہونا اور آنسو کی لبست گہر سے ہونا رسایات شعری میں ہے، لیکن ان کے قصر سے غالب یکسر نیا مضمون کیسے بناتے ہیں۔ قطرہ آب اصل الاصول ہے۔ لیکن کیا مضمون کا انوکھا پن گہر اور اشک دونوں کے معمول تصورات کو گردش میں لانے اور ان کو مقلوب کر دینے سے پیدا نہیں ہوا ہے؟ حالی کا خیال ہے پہلے مصرع میں دھونی ہے دوسرے میں دلیل ہے کہ آنسو جس کو آنکھوں میں جگہ ملی ہے وہ اگر موتی بننے پر قانع ہو جاتا تو اس کو یہ درجہ نہ ملتا۔ مگر بات اتنی نہیں۔ مضمون تو ہست عالی کے باعزازہ توفیق ہونے کا ہے جو مصرع اول میں بطور مبتدا ہے۔ آنسو کا موتی بننے پر قانع نہ ہونا بطور خبر ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ آنسو کے قانع نہ ہونے کو کھل 'بناتے' ہی

نہیں، اپنی شعری منطق سے اس کو گھسوں کرا دیتے ہیں اور تادیرہ کاری کا یہ کرشمہ حرکیات نفی کے تقابل سے ممکن ہوا ہے۔ غور سے دیکھیں تو یہاں دعویٰ دلیل میں گردش ہے، یعنی آنسو گہر بننے پر قانع نہ ہوا اس لیے کہ اس نے ہمت عالی سے کام لیا اور اسی کے موافق اسے تائید نہیں حاصل ہوئی۔ معنی کا ایک قرینہ اور بھی ہے کہ آنسو کا قاطلِ قدر و منزلت اور قاطلِ رقیب ہونا (اہل ہمت کے لیے) اس جذبہ سے ہے کہ آنسو کی غیرت نے موتی بننا گوارا نہیں کیا بلکہ اس نے یہ ہمت کی کہ اپنی اصل پر قائم رہتے ہوئے پانی کا قطرہ بنا رہے۔ اس کی اسی ہمت اور غیرت کی بدولت اسے تائید نہیں میسر آگئی۔ یوں معنی آفرینی اور تازہ کاری کی راہ گہر اور افک کی روایتی نسبت کو چیلنج کرنے اور ہمت عالی و توفیق ایزدی میں نسبت پیدا کرنے سے کھل گئی۔ کیا اس میں مضمر شعری منطق کا تخلیقی تقابل اسی جدلیاتی نہاد یا نفی اساس حرکیات کے سرچشمہ فیضان سے نہیں جس کو چاہنے پر کھنے کی راہ پر ہم چل رہے ہیں۔

(B) لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ

جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

حالی نے مضمون کی عذرت کی داد دی ہے کہ ”دشمنی بھی ہوتی تو اس میں بھی ایک نوع کا تعلق ہوتا، ہم اسی کو دوستی سمجھتے لیکن جب نہ دوستی ہو اور نہ دشمنی تو پھر کس بات پر۔ دھوکا کھائیں۔“ مزے کی بات ہے کہ وہی غالب جو فارسیت کے غلو کے لیے مطعون ہیں، بھاشا کے دو ایسی لفظوں ’لاگ‘ اور ’لگاؤ‘ سے عجیب ہنرمندی کا کام لینے میں کارگر ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعر کا سارا مزہ ان دونوں معمولی ایسی لفظوں کے ربط و تضاد کو گردش میں لانے اور ان میں تخلیقی قطعییت ڈال کے ان کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دینے میں ہے؟ لاگ کی تشریح تقریباً تمام شادمین تہذیب حالی میں دشمنی ہی سے کرتے رہے ہیں جبکہ یہاں لاگ کے معنی اولاً ایسے تعلق، انسیت یا دلچسپی کے ہیں جو پوری طرح لگاؤ یعنی مکمل دلچسپی یا تعلق نہیں ہوا ہے۔ اگر اس روشنی میں دیکھا جائے تو پھر یہ معنی نکلتے ہیں کہ ابھی تھوڑا سا بھی تو تعلق یا لگاؤ نہیں ہے جسے خوش نہی سے عاشق مکمل تعلق خاطر سمجھ لے۔ جب کچھ بھی

نہیں ہے یعنی وراثی بھی دلچسپی یا توجہ نہیں ہے تو تعلق خاطر کا جنوکا کس لیے کھائیں۔  
 غالب کی مہتر بیانی کا کمال ہے کہ وہ مانوس تصورات کو گردش میں لا کر ان کی تکلیف  
 سے معنی آفرینی کا معنایطیسی عرصہ قائم کر دیتے ہیں جو منطقی تجزیے سے ماوراء ہے لیکن جو  
 ذہن غالب کو حد درجہ مرغوب ہے اور غالب کی بدیع گوئی و طرقلی کی اساس ہے۔ لاگ اور  
 لگاؤ میں صوتی مناسبت بھی غضب کی ہے، یہ تھرا الصوت لیکن متضاد المعنی، یا قریب المعنی  
 لفظی جیکر ہیں، بقول حالی ایسے ”دو الفاظ کا بہم پہنچانا“ کمال ہے لیکن زیادہ کمال ان کے  
 ظاہری تضاد میں جدلیاتی شعری منطق سے ایک اور تضاد دکھا کر غیر معمولی، انوکھے و نایاب  
 معنی پیدا کرنے سے ہے۔ دیکھا جائے تو لاگ دشمنی نہیں ہے، اس میں بھی ایک تعلق لگاؤ  
 کا ہے یعنی چیمیز بھی اسی سے ہوتی ہے جس سے کوئی رشتہ ہو۔ ع نہ کچلو کر تم اپنے کو  
 کشاکش درمیاں کیوں ہو۔ ”جب نہ ہو کچھ بھی“ سادہ بیان نہیں، اس میں بھی جدلیاتی بیچ  
 ہے، یعنی لگاؤ میں تو ”کچھ“ ہے ہی، لاگ میں بھی کچھ نہ ”کچھ“ ہے۔ دوسرے لفظوں میں  
 حرکیات فنی کی زد میں آکر ”کچھ“ منفی نہیں رہا، اثباتیت کا حامل ہو گیا یعنی ”کچھ“ ہے۔ لفظ  
 ”کچھ“ لاشے نہیں شے ہے۔ اب علم دو نہیں تھیں ہیں: لاگ، لگاؤ اور کچھ۔ روایتی  
 رسمیات شعری کی رو سے یہ مناسبت لفظی ہے، لیکن فقط مناسبت لفظی جاو نہیں چکا سکتی،  
 کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعری جدلیات فنی کی لاشعوری تخلیقی چھوٹ پڑنے سے لطف معنی کی  
 جو در در کیفیات پیدا ہوتی ہیں، یہ کرشمہ کاری روایتی لفظیات کے احاطہ خیال میں بھی  
 نہیں آسکتی۔

گرمی تھی ہم پہ برقی جلی نہ طور پر

(8)

دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار و کچھ کر

حالی نے صحیح لکھا ہے کہ یہ خیال بھی بالکل اچھوتا ہے۔ لیکن وہ نہیں بتاتے کہ وہ کیا  
 چیز ہے جو غالب کے یہاں خیال کو اچھوتا بناتی ہے، یعنی غالب کی شعری تشکیل میں وہ کیا  
 تخلیقی مجید ہے جو سامنے کے خیال کو چھوٹے ہی اس کو اچھوتا بناتا ہے۔ بظاہر کو طور کے  
 بارے میں ایک مقدس روایت کا اشارہ ہے جو موصول و معمول کا حصہ ہے۔ ہر وہ چیز جو پہلے



سے چلی آتی ہے وہ موصولہ ہے، ہر وہ چیز جو معلوم و معمول کے عرصہ میں آتی ہے وہ معمولہ ہے۔ چنانچہ موصولہ یا معمولہ کا خیال اچھوتا نہیں ہو سکتا۔ جو چیز اسے اچھوتا بناتی ہے وہ تمثیل یعنی معمولہ شے کا بیان نہیں بلکہ اس بیان کا رد ہے، مگر فی حقیقت ہم پر برقی چمکی نہ طور پر، یہ دعویٰ ہے جس میں زور 'ہم' پر ہے، اور اس کو تقویت پہنچاتی ہے دلیل سے کہ شراب اُسے دی جاتی ہے جو شراب غوری کا ظرف رکھتا ہو یا اس کا تحمل ہو سکے۔ غالب کی تفسیریت نے ایک تو مقدس تناظر کو ساقط کر کے بجائے اس کے انسان کو قائم کر دیا، مزید یہ کہ بادہ اور قدح کو ظرف کے تصور سے جوڑ کر عصیاں کا رد و خطا کا انسان کو ایک گوند تقدس عطا کر دیا ہے۔ کیا ان خیالی ٹیکروں اور ان کی تخلیقی تشکیل کی داخلی ساخت میں اسی لاشعوری جدلیاتی عمل اور حرکیات کا ہاتھ نظر نہیں آتا جس کا ذکر ہم کرتے آئے ہیں حالانکہ مضمون یکسر مختلف ہے اور تناظر بھی الگ ہے؟

(7) حرب مطلب مشکل نہیں فسون نیاز

دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز

حالی کہتے ہیں کہ شعر میں بالکل ایک نئی شوقی ہے جو شاید کسی کو نہ سوجھی ہوگی۔ بالکل ٹھیک، لیکن غور طلب ہے کہ یہ شوقی کیسے حاصل ہوئی، خضر کی درازی عمر کو جو بمعزل 'حاصل' کے ہے، 'حاصل' تصور کرنے سے، کیونکہ دعا تو اس چیز کی مانگی جاتی ہے جو حاصل نہ ہو۔ غالب نے حاصل شدہ چیز کی دعا کا جواز پیدا کیا ہے اس لا حاصلی کے تصور سے، مجز و نیاز کے باوجود جس کے رفع ہونے کا امکان نہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عمر خضر کی درازی کی دعا مانگنے کی شوقی میں جدلیاتی حرکیات کی چھوٹ صاف پڑتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔

(8) آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد

مجھ سے مرے گز کا حساب اسے خدا نہ مانگ

ذات باری سے خطاب اور قادر مطلق کے دامن کو حریفانہ کھینچنا اور شعری استدلال سے اس کشاکش کا جواز پیدا کرنا غالب کا محبوب مضطرب ہے جو حقدین شعرائے قاری و اردو سے چلا آتا ہے۔ غور طلب ہے کہ جتنا شعری منطق انوکھی ہوگی اتنا معنی کی طرفیں

زیادہ کلیں گی اور شعر اٹکھا اور بازہ ہوگا۔ دیکھا جائے تو 'گنہ' کے حساب کو رد تکمیل کیا ہے، اول تو گناہ تعداد میں اس قدر زیادہ ہیں کہ شمار ممکن ہی نہیں، دوسرے جتنے گناہ ہیں اسی قدر داغ ہیں جو باعث عدم تکمیل کے ہیں، لیکن حسرت رہ گئی کہ کاش ان کو بقدر شوق پورا کرتے ان کی تعداد اور بھی زیادہ ہے۔ الزام گنہ گاری کا ہے، غالب جدیاتی شعری منطق سے اسے پلٹ دیتے ہیں اور عدوت یہ کہ بھائے انسان کے جو گنہگار و خطاکار ہے خود مشیت ایزدی جواب دہ ٹھہرتی ہے۔ مومن کا شعر ہے:

یہ عذر احمقانہ جذب دل کیا نکل آیا

میں الزام اس کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

ایسا نہیں کہ اس نوع کی شعری منطق کی مثالیں اوروں کے یہاں نہ ہوں، یہ فارسی کو اپنا بند اور سبک بندی سے چلی آتی ہیں اور اردو غزل میں بھی ہیں۔ لیکن غالب کا معاملہ مختلف ہے۔ غالب کے یہاں یہ عمل یعنی جدیاتی گردش شعریات کی جان ہے، ایک وقتی رویہ ہے، ایک فکری نہاد جو خطراری لاشعوری تحقیقی عمل کا حصہ ہے اور جاری و ساری ہے۔

(9) مجھ کو دیار غیر میں مارا وطن سے دور

رکھ لی مرے خدا نے مری نیکی کی شرم

یہ نسخہ راپور (1833) کا شعر ہے۔ غالب چند برس پہلے سفر نکلتے سے لوٹ چکے ہیں۔ مقدمہ پنشن خارج ہو چکا ہے۔ پردیس میں مرنا کوئی نہیں چاہتا۔ یہ روٹن یا فہم عامہ کی سچائی ہے اور روٹن سچائی کلیشے کا درجہ رکھتی ہے جس میں کوئی تازگی کوئی شعریات نہیں، شعریات اور حسن کاری توقعات کو پلٹنے، کلیشے کو اجنبی اور غریب بنانے، (جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا وہی ہیئت پسند شکوہ و سگی کی اصطلاح میں defamiliarise کرنے) مقبول کو نامقبول یا نامقبول کو مقبول بنانے میں ہے۔ جدیاتی شعری منطق سے اٹکھا جواز لانا غالب کے شعری عمل کا حصہ ہے۔ نیکی کی شرم رہ جانے کا عذر لا کر غالب نے پردیس کی موت کو جو عرف عام میں ناگوار ہوتی ہے، رد تکمیل (deconstruct) کر کے اسے گوارا بنا دیا ہے۔ یوں نواب احمد بخش خاں اور نواب شمس الدین خاں کی پہچانی ہوئی اڑھوں اور

اپنوں اور فیروں کے سمجھ آنے اور سمجھ میں نہ آنے والے صدمات (جن کا چاقو بڑیوں کے گودے تک پہنچ گیا تھا اور جن کی لاشعوری پے چھائیاں لرزتی ہوئی در آتی ہیں) ان سب کی مخصوص شعری منطق کے ساتھ تھلیب ہو گئی ہے اور غزل کی مخصوص استعاریت اور عدم واقعیت کے ساتھ۔ غزل کا آرٹ واقعیت کا نہیں واقعیت کی تھلیب، خیال پانی اور ایمانیت کا آرٹ ہے اور غالب کے یہاں ذاتی تجریدیت بلکہ جدلیاتی تجریدیت کا آرٹ بھولہ جوہر کے ہے جو اپنا جواب نہیں رکھتا۔

(10) ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غالب کی شعریات کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ مصوفانہ مضامین کی بھی تھلیب کر دیتی ہے اور مخصوص شعری منطق سے ان میں بھی کوئی نہ کوئی انوکھا پہلو نکال لیتی ہے۔ ہر چند کہ پہلے مصرع میں دعویٰ ہے دوسرے میں دلیل ہے، دونوں مصرعوں کے تخلیقی عمل میں رد تکمیلی منطق رواں دواں ہے جو سامنے کے معنی کو پلٹ دینے سے عبارت ہے۔ موجودات عالم کو شہود کہتے ہیں اور ”غیب الغیب سے مراد مرتبہ احدیت ذات ہے جو عقل و ادراک و ہمد و بصیرت سے دور الودا ہے“ (حالی) یہ دیدہ نشی اور وجودی ماورائی فکر کے عین مطابق ہے جس کا اشارہ پہلے کیا گیا۔ یعنی شہود کو اصل سمجھنے والوں کی مثال ان لوگوں کی ہے جو خواب میں دیکھتے ہیں کہ ہم جاگ رہے ہیں حالانکہ وہ سو رہے ہیں۔ غالب جاگنے کے عمل کو خواب سے اخذ کرتے ہیں اور ان دونوں کے خیالی پیکروں کی باہمی آویزش سے دلیل کو انوکھا بنا کر اخذ معنی کے عمل میں گرہ ڈال دیتے ہیں، دوسرے لفظوں میں شعر میں اشکال (اہمال نہیں) پیدا کر دیتے ہیں اور لطف بیان کے لیے معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں۔ روسی بہت پسندوں کے بقول اشکال یا غرابت سے اخذ معنی میں جو آویزش یا مزاحمت (resistance) پیدا ہوتی ہے وہ بھائے خود ایک جمالیاتی عمل ہے، یعنی شعریاتی حسن کاری اور طرقتی کا حصہ ہے۔ غالب کی تخلیقیت میں یہ خوبی قدم قدم پر ملتی ہے۔

(11)

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو

یہ لوگ کیوں سرے ذمہ جگر کو دیکھتے ہیں

ذمہ جگر سے ذمہ کی گہرائی اور درد کی توقع پیدا ہوتی ہے لیکن غالب اپنی مخصوص جدلیاتی منطق سے معمولہ و مانوس توقع کی رد تکمیل کرتے ہیں اور محبوب کے دست و بازو کو نظر نہ لگے کی تحسین کا نزالہ پہلو پیدا کر کے لطف معنی کو دوہلا کر دیتے ہیں۔

مزید مثالوں کی بحث میں اب فقط اشارہ کر دینا ہی کافی ہوگا کیونکہ جس سمجھنے کو ہم اشارہ رہے ہیں اور جو مفروضہ مباحث سے ابھر رہا ہے اس کی خاصی مثالیں اوپر آچکی ہیں۔ تاہم حالی نے 'طرقگی خیال' اور 'حدت مضامین' کی بحث میں جن عمدہ اشعار کو پیش کیا ہے، ہم نے انہیں کی تعبیر نو سے دکھایا کہ یہ طرقگی خیال اور حدت مضامین دراصل ایک مخصوص افادہ دہانی اور تخلیقی عمل سے پیدا ہوتی ہے جس کا گہرا تعلق جدلیاتی وضع سے ہے۔ چنانچہ حالی کی بقیہ مثالوں کی تشبیح بھی ضروری ہوگی، ہر چند کہ اب ہم بحث کو سینے کی طرف رجوع کرنا چاہیں گے۔

(12)

رنج سے خوگر ہوا آسان تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آسان ہو گئیں

اس میں بھی دعویٰ و دلیل ہے اور شعر کی حسن کاری کا مدار جدلیات نفی پر ہے۔ حالی نے دوسرے مصرع میں مشکل اور آسان میں ضد حقیقی کا ذکر کیا ہے لیکن جیسا کہ ہم واضح کر چکے ہیں غالب کی شعریات کا کمال ضد حقیقی کے بیان میں نہیں بلکہ شعری منطق سے اس کو زائل کرنے میں ہے کہ مشکلیں مشکل نہ رہیں بلکہ آسان ہو گئیں۔ یہ معنی کی گردش ہے جو اگرچہ دوسرے مصرع میں معراج کو پہنچتی ہے لیکن شروع پہلے مصرع سے ہو جاتی ہے یعنی رنج کی تھلیب سے اور جواز خوگر ہونے سے پیدا کیا ہے کہ رنج سے خوگر ہونے سے رنج رنج نہیں رہتا، پیچیدہ مشکلوں کی سہولت ہو تو مشکلیں مشکل نہیں رہتیں آسان ہو جاتی ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالب کی لاشعوری شعری نہاد ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ جس بیکہ خیالی کو چھوٹے ہیں اس کو گھما کر اس کے دوسرے رخ کو سامنے لے آتے ہیں اور دہانی

تجربہ ہمت سے معمول اور غیر معمول سب طرح کے معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں۔ پھر اس طرحی خیال اور خیرنگ نظر پر خود ہی حیران ہوتے ہیں اور دعوتِ نظامہ دیتے ہیں کہ سبحان اللہ کیا مظر ہے / اوائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو: آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا /۔

(13) ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

مندرجہ بالا شعر غالب کی مخصوص تخیلیت اور جدلیاتی شعری منطق کا اعجاز ہے۔ سادگی اور ایسی سادگی اور پیچیدگی اور ایسی پیچیدگی کہ بیان کی زد میں نہ آئے، سہل متنع سے بھی آگے کی کوئی چیز ہے یا سحر و اعجاز ہے۔ غالب کی سادگی کبھی کبھی زبان کی آخری حدود کو چھوئے لگتی ہے اور روزمرہ کے معمولی لفظوں کو پھلکا کر انھیں کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ نادر و نازہ کا تراکیب و حسن آفریں میرا یہ بیان سے معنی کا گلشن نا آفریدہ پیدا کر دینا ایک بات ہے، اور معمولی زبان کو غیر معمولی بنا کر معنی کا ظلم کدہ حیرت قائم کر دینا ایک الگ جادو ہے۔ پہلے مصرع میں جو کچھ کہا ہے دوسرے مصرع میں اس کو پلٹ کر اشکال وراشکال کا ہنصور پیدا کر دیا ہے۔ "آساں" اور "سہل" بظاہر ہم معنی لفظ ہیں، لیکن غالب ان کو ہم معنی نہیں رہنے دیتے۔ اسی طرح غالب نے دشوار کو دشوار بھی نہیں رہنے دیا۔ یہ تخلیقی عمل میں مضمر جدلیات استزادہ کی کمال ہے۔ پہلے مصرع میں بھی "نہیں" کی حرکیات ہے اور دوسرے میں بھی، اور غالب اس سے ایسی شعری تشکیل قائم کرتے ہیں کہ آساں اور عدم آساں اور دشوار اور عدم دشوار کے تقاضا باہمی سے معنی معلوم finite (محدود) سے مہموم ہو کر infinite (لامتناہی) ہو جاتا ہے جو معنی آفرینی کا معجزہ ہے کہ حیرا ملنا اگر آساں نہیں یعنی دشوار ہوتا تو سہل تھا (گویا خلش آرزو سے چھوٹ جاتے) مگر دشواری یہ ہے کہ جس طرح آساں نہیں اسی طرح دشوار بھی نہیں (یعنی خلش آرزو سے چھوٹ بھی نہیں سکتے)۔ بادی النظر میں آساں نہ ہونا = دشوار کے: اور دشوار بھی نہیں = سہل کے، لیکن درحقیقت دونوں مصرعوں میں شعری منطق نے چاروں احاطہ کو وہ نہیں رہنے دیا جو وہ اصل

میں ہیں، یعنی دشوار نہ ہونا آسان ہونا نہیں اور آسان نہ ہونا یا سہل ہونا دشوار نہ ہونا نہیں۔ تو دور و ف کہتا ہے شاعری زبان سے تشدد روا رکھتی ہے اور عام زبان کا قتل کرتی ہے لیکن غالب کے یہاں عام زبان کا قتل نہیں، قتل عام ہوتا ہے۔ یہ شعر اسی کا کرشمہ ہے۔

(14) وفاداری بشرط استواری اصل ایمان ہے

مرے بت خانے تو کہے میں گاڑو برہمن کو

حالی نے اس شعر کو وفاداری کے تحت لیا ہے۔ ہمارے خیال میں یہاں focus ایمان پر ہے جس کی روایتی یا معمولہ تعریف کو شعر اپنی مخصوص جدلیاتی منطق سے مہذب کر دیتا ہے۔ روایتی تنقید کی رو سے یہ نیا مضمون پیدا کرتا ہے۔ لیکن صرف یہ کہہ کر کہ مضمون نیا ہے تنقید بری الذمہ نہیں ہو سکتی۔ یہ بتانا بھی اس کی ذمہ داری ہے کہ نیا مضمون کیسے نیا بنا ہے۔ ایمان سے عرف عام میں مراد مذہب کے ظواہر و وظائف یا ارکان و عقائد ہیں، غالب اس پر ضرب لگاتے ہوئے اس کو گھما دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایمان کی اصل ظواہر نہیں بلکہ وہ وفاداری ہے جس میں استواری ہو۔ یہ رد تکلیل کا پہلا قدم ہے، دوسرا قدم جس میں جدلیاتی طرقلی اور بدرت کہیں زیادہ ہے اور اس نوع کی ہے کہ قاری دم بخود رہ جاتا ہے۔ وہ یہ کہ برہمن اگر ساری عمر بت خانے میں کاٹ دے اور وہیں مرے تو اس کو کعبہ میں جگہ دینا چاہیے کیونکہ وفاداری میں اس کی استواری مسلم ہے۔ غالب جس طرح معمولہ تصورات کو بدل کر جدلیات نفی سے نئی شعری سچائی قائم کر دیتے ہیں، وہ قائل تو کرتی ہی ہے، انوکھے پن اور شوبھی سے لطف و انبساط کا سامان بھی پیدا کر دیتی ہے۔ کبھی کبھی تو شعری تکلیل میں معرکہ کا سامان پیدا ہو جاتا ہے اور ترسیل میں بھی resistance مزاحمت پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود جمالیاتی شعری عمل کا حصہ ہے جو معنی معمولہ کو معنی نادر و تازہ کار بنادیتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس شعر میں بغیر کوئی شدت اختیار کیے غالب نے مذہبی و دنیا نویسی اور سخت گیری پر (جو تنگ نظری و تعصب کو راہ دیتے ہیں) وار کیا ہے اور پیرایہ بیان ایسا انوکھا کہ وار خالی نہیں جاسکتا۔

(15)

طاعت میں تا رہے نہ سے مانگیں کی لاگ  
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

یہ شعر بھی مذہب کے رواجی تصور یعنی عذاب و ثواب پر شوفی کے پیراپے میں چوٹ کرتا ہے۔ حالی نے اس کی تاویل تصوف کے تحت کی ہے۔ میر کا شعر ہے:

ہائے ہے ہی لہات کے غم میں  
ایسی جنت مکی جہنم میں

اس میں استہزائی لہجہ میں خاصی تلخی در آئی ہے جبکہ غالب کے یہاں شعری منطق کی لطافت اور فائل کر دینے والا استدلال ہے۔ لاگ جیسا بے ساختہ دیکھی روزمرہ جو پہلے بھی آپکا ہے آگرہ کے بچپن کی یاد دلاتا ہے جب لسانی لاشعور قائم ہوا ہوگا۔ یہاں یہ خواہش، چاہ، طلب، توقع یا طمع کے معنی میں آیا ہے۔ چوٹ بہشت اور نہ و آئینہ کی طمع پر ہے اور شعریت اس پیکر خیالی کے رد و رد سے پیدا ہوئی ہے جسے غالب نے دوزخ میں ڈال دینے کی تلقین کی ہے۔ لفظ لاگ میں ملاوٹ کا شائبہ بھی ہے جس سے موعودہ شہد و شراب کے تقدس پر ضرب پڑتی ہے۔ میر کے یہاں ایسی جنت مکی جہنم میں محاورہ آتا ہے جیسے کہہ دیتے ہیں بھاڑ میں جائے۔ غالب کے یہاں پر لطف شعری منطق کی نقضا ہے جس میں جنت کے رواجی تصور کے رد سے بے غرض طاعت کا تصور داغ ہو جاتا ہے۔ اغلب ہے کہ غالب کے ذہن میں راہبہ بھرنی کا پیکر خیالی موجود رہا ہو جن سے منسوب ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور ایک ہاتھ میں پانی لیے چارہی تھیں۔ راستے میں کسی نے پوچھا یہ کیا ہے؟ فرمایا کہ آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو مٹا دینا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے نیاز ہو کر خدا کی عبادت کر سکیں۔

(16)

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

دوسرا مصرع تقریر کی لذت کا بدلتی استعارہ ہے گویا بے ساختہ کہہ دیا گیا ہے۔ لیکن معلوم ہے کہ غالب اپنے شعری متن کو کتنا مانجھتے اور کڑی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ بظاہر شعر

میں کوئی کلمہ لئی نہیں لیکن حرکیات نفی یہاں بھی کارگر ہے ہر چند کہ بین السطور ہے۔ بات کا دل میں ہونا عدم تقریر یا عدم کلام ہے اور تقریر کی لذت کو قائم کرنے کے لیے لایا گیا ہے جو جتنی بر کلام ہے۔

(17) اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

جام جم سے یہ مرا جام سلال اچھا ہے

بقول حالی نیا خیال ہے لیکن بنا یہ بھی جدیاتی نفی کی گردش سے ہے یعنی جام جم جس کی تشریف روایت ہوتی آتی ہے، یہاں اس کی رو تکمیل ہو گئی ہے۔ ایک معمولی سامنی کا سکورا اس سے اچھا ہے کہ ایک کی جگہ دوسرا آسکتا ہے۔ شعری منطق کا کمال یہ ہے کہ جام جم جو عہد رفتہ کی فرسودگی کا نشان ہے، یہاں اس کا رد ہی نہیں، یک گونہ تذلیل و تحقیر بھی کی گئی ہے کہ اس کا ٹوٹ جانا اس کے عیب پر دال ہے، اور جو چیز وہاں عیب ہے یہاں عدم عیب بلکہ عین خوبی ہے۔ جام جم کے سامنے کے معمولہ پیکر خیالی کی حقیقت جو روایتی معنی کو پاش پاش کرتی ہے معنی آفرینی کی کلمہ ہے اور شعریت کو گہرا کر دیتی ہے۔

(18) رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے

بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے

حالی نے اس شعر کو تصوف کی ذیل میں رکھا ہے۔ دوسرا مصرع تمثیل میں ہے کہ میخانے میں جام و سبو کا شراب سے بھرا رہتا اس بات کی دلیل ہے کہ میخانے میں کوئی میخانہ نہیں ہے۔ دنیا میں اہل ہمت کا وجود ہوتا جو اثبات کرتے تو دنیا اس قدر آباد نظر نہ آتی۔ بادی النظر میں یہ معلوم نہیں ہوتا لیکن یہ لائق تامل اندازہ ہو جاتا ہے کہ جدیاتی نفی یہاں بھی سچ در سچ ہے۔ پہلے مصرع میں کلمہ نفی بہ اطلاق ہے، دوسرے میں نفی مستور ہے کہ جام و سبو جس قدر بھرے ہیں میخانہ اس قدر خالی ہے۔ شعری ملفوظی ساخت کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ غالب کا ذہن کس طرح بے ساختہ یعنی لاشعوری طور پر حرکیات نفی کے تکمیل سے نئے سے نئے تادور و بلیغ معنی کا اثبات کرتا ہے۔ بھرے ہوئے جام و سبو سے خالی میخانہ برآمد کرنا، اسی طرح دنیا کے آباد و بارونق ہونے سے اہل ہمت کی ناموجودگی کو



مستحکم کرنا، اور پھر متوازنیت کے اس تناظر میں بخوار کو اہل صمت سے استعارہ کر کے معنیات کی ایک یکسر نئی بدھنی و پر لطف ساخت قائم کر دینا شعری تکمیل کا اعجاز نہیں تو کیا ہے۔

(19) ناکرودہ گناہوں کی بھی حسرت کی لئے داد

یارب اگر ان کرودہ گناہوں کی سزا ہے

اس نوع کا شعر اوپر گزر چکا ہے۔ حسرت شوق کا مضمون غالب کا مرغوب مضمون ہے۔ کرودہ گناہوں کو ناکرودہ گناہوں کا بیچ دے کر حرکیات نفی کے ذرا سے مس سے غالب نے نہ صرف نیا مضمون پیدا کر دیا ہے بلکہ شوخی و بذلتی سے معنی کا حسن بھی ود بالا کر دیا ہے۔ شعر سلیس و سرلیج الّا شعر اس قدر ہے کہ اجتماعی حافطے میں نقش ہو چکا ہے۔

(20) منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید

نامیدی اس کی دیکھا چاہے

امید اور نامیدی میں جدلیات لٹی ظاہر ہے، مرنے اور جینے کے یکسر خیالی میں یہ رشتہ مضمر ہے۔ شعر انھیں یکروں کی حرکیات باہمی پر قائم ہے۔ شعر جتنا سلیس اور سادہ معلوم ہوتا ہے، معنی کا نظام اتنا گھماؤ لیے ہوئے ہے۔ مرنا وال ہے نامیدی پر، لیکن غالب کا شعری عمل رہی یکسر کو شق کر کے امید پر اس کا انحصار دکھاتا ہے اور پھر اسی امید سے نامیدی کے تصور میں شدت پیدا کر کے اسے شدید تر بناتا ہے۔ ضروری نہیں کہ تخلیقی عمل میں غالب کا ذہن ایک ایک کر کے کڑیوں کو جوڑتا ملاتا ہو، شاید ایسا نہیں۔ ممکن ہے کہ یہ ذاتی تخلیقی عمل چشم زدن میں ہوتا ہو اور یکسر خیالی اپنے جدلیاتی رشتوں کے ساتھ وارد ہوتے ہوں۔ لگتا ہے غالب کا شعور و لاشعور حرکیات نفی کے در و بست میں اس قدر رچا ہوا ہوا ہے کہ غالب شاید سادہ سوچنے ہی نہیں۔ ان کا تصور حقیقت یا حقیقت کے اظہار کا طور سادہ ہے ہی نہیں۔ انھیں حقیقت اس طرح سیدھی سادی نظر ہی نہیں آتی جس طرح دوسروں کو بالعموم دکھائی دیتی ہے۔ ان کی قوت واہرہ کسی داخلی برقی رو سے معلوم کو معدوم اور معدوم کو معلوم بنا دیتی ہے۔ وہ ہر بات میں روش عام کے خلاف چلتے ہیں اور قاری

حیرت زدہ دم بخود رہ جاتا ہے۔ معنی جتنا کھلتا ہے اتنا ہی مستور رہ جاتا ہے۔ یہ بات قیاس کی حد تک تو کہنی جاسکتی ہے کہ غالباً غالب کی فکری پیچیدگی و بلاغت کا دانش ہند کی فلسفیانہ معنی بندی اور باریک بینی کی روایت سے کچھ نہ کچھ لاشعوری "آرکی" رشتہ ضرور ہے جیسا میر تقی میر کے استخوان سوز تصور عشق کا "زمن تھکتی" کے قلب و نظر کو گداز کر کے رکھ دینے والے سوزوروں کی روایت سے ہو سکتا ہے۔ اس پر شاید یہ اعتراض ہو کہ اس سے عرب و عجم کے واضح اثرات کی ان دیکھی ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس سے عرب و عجم کے اثرات کا صرف نظر لازم نہیں آتا، عرب و عجم کے ہم گیر اثرات و روایات برحق، لیکن صدیوں کا بین الجہشی اختلاف و ارتباط بھی اپنی جگہ ہے جس سے یہ رنگ اور چمکا ہو گیا ہے۔

میر و غالب ہوں یا انیس و آفتاب، غور طلب ہے کہ کیا ان کا ذہن و لاشعور اپنی مٹی سے بنا ہوا نہیں ہے؟ اس میں گندھا ہوا نہیں ہے؟ یا پھر کیا اسے اس سے ٹکسے بے نیاز و بے تصنع دکھایا جاسکتا ہے یا کسی دوسرے کا ظل ثانی ثابت کیا جاسکتا ہے۔ اہل قارس تو ہمارے شعرا کو مزا ہوا مختلف سمجھتے اور سبک ہندی کا نام دھرتے ہیں۔ لیکن ہم ہیں کہ اپنی تخلیقی انفرادیت کو پہچاننے سے گریز کرتے ہیں اور کمال کر اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتے۔ جتنی توجہ ہم کو اپنے فارسی گو شعرا کے لاشعوری تخلیقی و فکری رشتوں پر کرنا چاہیے تھی ہنوز ہم نے نہیں کی۔ محض ایک عقدہ لائٹل ہے تاہم کچھ عناصر مضمر و مستور کار گر رہتے ہیں جن کو کھوجنے کی سعی و جستجو سے نظریں چرانا بھی بہر حال مستحسن نہیں۔ غالب کے منہ بولنے ایرانی و تورانی عناصر اچھی طرح معلوم ہیں اور ان کا وجہ انکار ہونا بھی ممکن حق ہے، لیکن جڑوں کا خاموش عمل دخل بھی تو کچھ معنی رکھتا ہے، اس کو دیکھنے دکھانے پر توجہ نہیں کے برابر رہی ہے۔ اس کی کچھ سعی کی جاسکتی تو غالب کی مجتہدانہ فکر اور حقیقت کو منفرد طور پر انگیز کرنے کے طور طریقوں، لاشعوری خلقی افتاد اور تخلیقی تجربہ میں جاری و ساری جدیاتی نفی کے متوجہ ہیرایوں کے عمل دخل کا ممکن ہے کوئی سرا مل سکے۔

حالی نے غالب کی طرف کی خیال اور ہدایت مضامین پر اپنی تنقید جن مضامینوں پر قائم کی

ہے اس پر ہماری تحقیق و تنقید اور تعبیر نو کی اشاراتی گفتگو یہاں ختم ہوتی ہے۔ حالی کے فرمودات اپنی جگہ نہایت مناسب اور معقول ہیں کہ طرغی خیال اور جدت و ندرت مضامین غالب کی خصوصیات خاصہ ہیں۔ اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ہم نے اپنے سوالات حالی کے متن ہی سے برآمد کیے ہیں کہ طرغی خیال اور جدت و ندرت مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق دوسرے شعرا پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔ حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی، لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرغی خیال اور ندرت و جدت مضامین جس پر غالب کی عظمت کا وار و مدار ہے وہ ان کی تفخیل شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ تشبیہ و استعارہ و کنایہ و تمثیل و شوخی و طعنت و طیرہ تو سامنے کے ہیجی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی و حسن کاری میں کلام نہیں، لیکن ان سب کے پس پشت کیا کوئی اور نظام بھی ہے، یا کیا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی نہ نظیر ہم رنگی یا قدر مشترک اور بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی، شعوری یا لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، یا غالب کی افتاد چٹنی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ نیز اگر حرکیات یا جدلیات لٹی کا تقابل غالب کے تخلیقی عمل میں جاری و ساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ معلوم ہوتا ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیر زمین جڑیں کہاں ہو سکتی ہیں۔ گویا ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو پہ پہلو غالب کی تفخیل شعر اور معنی آفرینی کے تخلیقی ہمیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشت ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالی نے ہر چند کہ جس اشعار مثالوں میں دیے ہیں، لیکن یہ اشعار دیوان ریختہ کی جان ہیں۔ عمدہ اشعار تو اور بھی ہیں لیکن بحث کی عبارت انھیں پر اٹھائی گئی ہے۔ دیکھا جائے تو اشعار روایت دار ہیں، گویا حالی نے دیوان ریختہ کوشش نظر رکھا ہے اور نہایت غور و فکر سے ان کا

اجتہاد کیا ہے۔ ہم نے بھی (الا آخری شعر کے) وہی ترتیب برقرار رکھی ہے۔ طرنگی خیال اور ہدیت مضامین کی مرکزی بحث کے بعد حالی نے مزید خصوصیات کا ذکر کیا ہے جو اس طرح ہیں۔ (1) نئی تشبیہوں کا ابداع جس پر خیال کی جدت ان کو مجبور کرتی ہے، (2) استعارہ و کنایہ و تمثیل، (3) شوقی و طرانت، (4) پہلووار اشعار، (5) تقلید سے گریز، قدما کے سیدھے ساوے خیالات اور معمولی اسلوبوں میں نئی نزاکتیں پیدا کرنا اور نئے لفظی و معنوی تصرفات کر کے ان میں ندرت اور طرنگی اور معنی آفرینیاں پیدا کرنا وغیرہ۔ (یادگار ص 114-119)۔ دیکھا جائے تو یہ سب طرنگی خیال و ہدیت و ندرت کے اسی مرکزی مبحث کی شقیں ہیں یا کسی نہ کسی طور اسی پر منتج ہوتی ہیں جس سے اوپر بحث کی گئی۔

یہ وہ صورت حالات ہے جو انیسویں صدی میں سبک بندی کی ارتقائی منازل کو ظاہر کرتی ہے کیونکہ حالی صاف لفظوں میں کہتے ہیں ”جو انقلاب ایک مدت کے بعد فاری غزل میں پیدا ہوا، ضرور تھا کہ وہی انقلاب اردو غزل میں ایک عرصہ کے بعد پیدا ہو ... سیدھے ساوے عمدہ اور لطیف اسلوب سب نبڑ گئے اور متاخرین کے لیے ایک بچوڑی ہوئی ہڈی کے سوا باقی کچھ نہ رہا ... چنانچہ جن کی فطرت میں اور بختگی اور ارج کا مادہ تھا وہ اپنے اپنے مبلغ فکر کے موافق نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کرنے لگے۔“ (یادگار ص 120-121) حالی یہاں سعدی، حافظ، خسرو کی غزل کے مقابلے میں نظیری، ظہوری، عرفی، طالب، اسیر وغیرہ کی مثال لاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو انقلاب فاری غزل میں چار سو برس کے بعد ظہور میں آیا، ریختہ میں وہی انقلاب ڈیڑھ سو برس کے اندر نمود پیدا ہو گیا اور متاخرین اپنی ارج اور نزاکت خیالی سے نئی نئی نزاکتیں اور لفظی و معنوی تصرفات کر کے ان میں ندرت اور طرنگی پیدا کرنے لگے۔ خاطر نشان رہے حالی نے یہاں بیدل کا نام نہیں لیا کیونکہ اس وقت تک بوجہ بیدل ادبی Canon کا حصہ نہیں تھے، یعنی نہ صرف قبول نہیں ہوئے تھے بلکہ مطعون تھے، (جس کا ذکر آئے گا) اور تو اور شبلی نے بھی شعرا لہجہ (13-1906) سے بیدل کو باہر رکھا تھا اور حالی نے جہاں جہاں بیدل کا ذکر کیا ہے بطور تحسین نہیں ہے، ہر چند کہ حالی سبک بندی کے شعر یاتی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کر رہے تھے۔

خاطر نشان رہے کہ فارسی میں ہندی ایرانی نزاع حزیں سے شروع ہو چکی تھی اور اس کا خاص نشانہ متاخرین ہندی شعرا بالخصوص بیدل تھے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ تھانہ حامیان قتل کے بعد غالب نے بھی فارسی گویانہ ہند سے اپنی برأت اپنے خاص جدلیاتی انداز سے کرنا شروع کر دی تھی، یعنی خود ہندوؤں ہونے اور سبک ہندی کی فکری و جہدگی اور نزاکت خیالی کا بہترین امین ہونے کے باوصف انھوں نے پارسی ہر نزد عبدالصمد کا ذاتی اسطور (متحہ) تراشا اور ساری زندگی خود کو فارسی اہل زبان ثابت کرنے کی سعی نامشکور کرتے رہے۔ اور تو اور اسی باعث زندگی کے آخری برسوں میں قاطع بردہاں کا قصہ نامرضیہ بھی پیدا ہوا اور بڑھاپے کے جس زمانے میں غالب کو سرپرستی و عافیت کی زیادہ ضرورت تھی اسی دہم کی وجہ سے نواب رامپور کے رشتے میں بھی دراڑ آگئی۔ شعوری اور لاشعوری اثرات کا پراسرار کھیل کیا کیا نفسیاتی گرہیں اور وجودی دقتیں و ناگزیر مشکلات predicament پیدا کرتا اور نیرنگ نظر دکھاتا ہے، غالب کے زمانہ کا یہ منظر نامہ اس کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے دم عناصر متقاطعاً crisscross کرتے ہیں جن کی گتھیوں کو ابھی پوری طرح کھولا نہیں گیا اور جن کو پوری طرح پرکھنے اور سمجھنے میں ابھی وقت گئے گا۔ غالب کا بہار ایہادی بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برأت کا اعلان کرنا اور طرز بیدل بجز تفسن نیست کہنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیالی سے لاشعوری طور پر زندگی بھر پیچھا نہ چھڑا سکا (اس لیے کہ وہ لاشعوری imprint کا حصہ تھی)، ہر چند کہ بظاہر معافی معلوم ہوتا ہے لیکن غالب کی جدلیاتی و فی نہاد کی روشنی میں یہ معاذ اللہ لاشعور نہیں رہتا بلکہ اس کی کچھ گرہیں آسانی سے کھل جاتی ہیں۔ مزید یہ کہ ہندی ایرانی نزاع تو ہندوستان ہی سے شروع ہوئی تھی اور جنود اس وقت ایرانی عطا شعرا نے سبک ہندی کی اہانت آمیز (derogatory) اصطلاح سے متاخرین ہندی شعرائے فارسی کو مطعون کرنا شروع نہیں کیا تھا، پھر بھی متاخرین شعرائے فارسی کی اہیت اور سبک ہندی کی نزاکتوں اور گہری معنویتوں کے دفاع میں بشمول حالی سمجھوں نے بالعموم اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اور اسی میں کم و بیش پوری انیسویں صدی اور بیسویں صدی کا کچھ

حصہ بنت گیا۔

یہ فضا کہیں بیسویں صدی کے رابع دوم میں بدلنا شروع ہوئی۔ اس تبدیلی کا عمل یا ادبی شہزادوں کا پیش منظر آنا یا پس پشت چلے جانا (یا ادبی canon کا پہچانا یا سکڑنا) خاصا دلچسپ اور گہرہ در گہرہ سلسلہ ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ جیسے جیسے غالب کی عظمت کا نقش راسخ ہوتا گیا، بیدل اور دیگر فارسی گوینان ہند کے ہمد گیر اثرات اور ان کی شعریت، معنویت و اہمیت کو بھی پیش منظر آیا یعنی قبولاً جانے لگا اور بیدل شناسی کا باقاعدہ باب بھی قائم ہونے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ سبک ہندی کے بارے میں بھی روش بدلنے لگی اور سبک ہندی کے خصائص کا ذکر اب بطور اعتدال نہیں بلکہ بطور امتیاز و انفراد کیا جانے لگا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں غالب کی نو عمری کے منسوخ شدہ کلام رہنمائی کی دریافت اور نئے حیدر یہ کی اشاعت سے گویا غالب شناسی کی ایک بڑی شاہراہ کھل گئی اور غالب کے ابداع و معنویت و اہمیت سے متعلق مباحث کے نئے نئے در وا ہونے لگے۔ یوں دیکھتے ہی دیکھتے شعر نگاری و سخن نگاری کی ایک وقیع علمی روایت وجود میں آگئی۔ اس کا ایک بالواسطہ اثر یہ ہوا کہ بیدل جیسا عظیم شاعر جو سبک ہندی کے شعرا میں کہیں پیچھے پڑا ہوا تھا، اب (foregrounding) پیش منظر آنے کے عمل سے گزرنے کے بعد ادبی canon کے مرکز میں آگیا اور شعری معنویت کے اعتبار سے قائم ہو گیا۔

آگے کے سفر میں ہم اس سب سے استفادہ کریں گے، بیدل شناسی اور سبک ہندی کی معدنیاتی جہات پر بھی نظر ڈالیں گے جن سے غالب کی تشکیل شعرا اور معنی آفرینی کے در و در اور پیچ و پیچ رشتوں کے بارے میں اب کوئی شبہ نہیں رہا۔ دانش ہند میں جدلیات نفی کی کارکردگی اور بودھی فکر (= ٹھوڈیہ) کے لاشعوری جدلیاتی مضمرات کے بارے میں بھی کچھ گفتگو ضروری ہوگی۔ نیز کلام منسوخ نسخہ بھوپال مشمول نسخہ حیدر یہ اور انہیں برس تک کی عمر کے خطی نسخہ محض غالب کے تاریخی شواہد، نیز متداول دیوان کے متن سے بھی حقی الامکان مدد لی جائے گی۔ لیکن پہلے کچھ ذکر عبدالرحمن بجنوری کا ہو جائے جو غالب شناسی کے افق پر ایک شعلہ مستعجل کی طرح نمودار ہوئے اور آج کی آن میں اپنی چکاچوند سے

ع حالیہ غلطہ درگنبد افلاک انداز کے بطور ایک فوق شعوری جدلیاتی جملہ تو ایسا لکھ گئے کہ جن کو پسند ہے وہ بھی حیرت زدہ و مبہوت ہیں اور جن کو ناپسند ہے وہ بھی حیرت زدہ و مبہوت ہیں لیکن یہ جملہ خالیات کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو چکا ہے۔



”جو تو بر تو پدے مرزا کی شاعری اور نکتہ پردازی پر ان کی زندگی میں پڑے رہے اور جو اب تک مرتفع نہیں ہوئے، کیا جہ ہے کہ ہماری یا ہمارے بعد کسی دوسرے شخص کی کوشش سے رفع ہو جائیں۔“

— حالی



منشی نبی بخش حقیر کے بارے میں غالب ایک فارسی خط میں لکھتے ہیں:

”خدا نے میری نیکی اور جہان کی پرہیزگاری: اور ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جو میرے دشمنوں کا مرہم، اور میرے درد کا دواں اپنے ساتھ لایا؛ اور جس نے میری اندھیری رات کو روشن کر دیا۔ اُس نے اپنی باتوں سے ایک ایسی شمع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی غلطی جو تیرہ بختی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے چھٹی تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فرزادہ پاکانہ یعنی منشی نبی بخش کو کس درجے کی سخن فہمی اور سخن منجی عنایت ہوئی ہے؟ حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہتا چاہتا ہوں؛ مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے؟ اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں؟

گو زمانہ اور آسان میرا کیما ہی مخالف ہو۔ میں اس شخص کی دوستی کی بدولت زمانے کی دشمنی سے بچکر ہوں؛ اور اس نعمت پر دنیا سے قانع۔“

— تمام منشی ہر گوپال ناتھ

(یادگار، ص 82-81)



## باب دوم

”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوان غالب۔“

— عبدالرحمن بجنوری

### بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس<sup>(۱)</sup>

عبدالرحمن بجنوری غالب ڈسکورس کا خاصا اہم واقعہ ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ ان سے بڑا غالب پرست آج تک نہیں گزرا۔ وہ نقد غالب کے افق پر شہابِ عاقب کی طرح نمودار ہوئے اور اپنی حدودِ خود اعتمادی اور دلولہ انگیز جوشِ عقیدت سے ایسی روشن گیر چھوڑ گئے کہ آج تک اس کی چمک ماند نہیں ہوئی، غرض درخشید و لے شعلہ مستقبل ہو۔ تینتیس (33) برس کی عمر میں انھوں نے ایسا ادبی نقش بٹھایا کہ آج تک کسی کے اٹھائے نہ اٹھا، ان کے ذہن رسا اور نکتہ آفرینی پر حیرت ہوتی ہے۔ ہارون خاں شیروانی سے روایت ہے کہ مشہور انگریزی ماہل نگار ای ایم فارمر 1912 میں جب ہندوستان آئے تو سر اس مسعود کے ساتھ چاندنی چوک میں گھومتے ہوئے انھوں نے دیوان غالب خریدنے کا اشتیاق ظاہر کیا لیکن جب مروج ایڈیشنوں کو دیکھا تو اپنے دوست سے کہا کہ جس شاعر کو آپ اپنا عظیم شاعر کہتے ہیں تعجب ہے اس کا دیوان ایسے خراب کاغذ پر چھاپتے ہیں جس سے یورپ میں لوگ اپنا بدن بھی صاف کرنا پسند نہیں کریں گے<sup>(۲)</sup>۔ یہ خبر عام ہوئی تو 1914 میں مولوی عبدالحق نے انجمن ترقی اردو سے دیوان غالب اردو کا ایک صحیح اور عمدہ نسخہ چھاپنے کا منصوبہ بنایا اور اس کے لیے اربابِ علم سے مضمون نکسوانے کے لیے لقمہ طبعائی، شبلی نعمانی، علامہ اقبال، عبدالحلیم شرر، وحید الدین سلیم، وحشت کلکتوی، حسرت موہانی اور مولانا حالی جیسے جید علما سے درخواست کی گئی۔ یہ بات بھی کم و لچپ نہیں کہ اسی موقع پر

مولانا محمد علی جوہر نے جوہر غالب کی تعمیر کے لیے پرجوش کوشش کر رہے تھے غالب کی نئی سوانح حیات کا مطالبہ کرتے ہوئے لکھا:

”مولانا حالی کی یادگار غالب اپنی نگہ بہت خوب ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ نہ تو وہ غالب کے شاہانِ شہن ہے اور نہ خود حالی کے۔“ (3)

اس دوران جن جید ہستیوں سے مولوی عبدالحق نے مضمون لکھنے کی فرمائش کی تھی ان میں سے سوائے عبدالعلیم شرر اور وحشت کلکتوی کے کسی نے حلی نہ بھری، شرر نے بھی فقط وعدہ کیا اسے وفا نہ کیا۔ 1914 میں حالی اور شبلی بھی نہ رہے، یہ وہ حالات تھے جب 1916 میں عبدالرحمن بجنوری کا تقریر بحیثیت مشیر تعلیم بھوپال ہوا تو انجمن نے بجنوری سے مقدمہ لکھنے اور دیوان غالب کے اعلیٰ ایڈیشن کی تیاری میں مدد کرنے کی فرمائش کی۔ بجنوری نہایت حوصلہ مند اور عالی ہمت انسان تھے اور غالب کے عالی مداح، وہ نہایت زور شور سے اس کام میں لگ گئے اور شاید کچھ ہی مدت میں انھوں نے مقدمہ لکھ کر مولوی عبدالحق کو بھجوا دیا۔<sup>(4)</sup> بعد میں جو یہ مشہور ہوا کہ مقدمہ نسخہ حمید یہ کے لیے لکھا گیا یا نسخہ حمید یہ بجنوری کے ہاتھوں مرتب ہوا تو وہ غلط محض ہے۔

یہ بھی کم ڈرامائی واقعہ نہیں کہ اگست 1918 میں جب مولانا عبدالسلام ندوی<sup>(5)</sup> اپنی تصنیف شعرالبند کے لیے کتابیں دیکھنے بھوپال آئے تھے تو انھیں بھوپال کی حمید یہ لائبریری میں دیوان غالب کا ایسا قلمی نسخہ نظر آیا جس میں غالب کا محذوف کلام بڑی مقدار میں موجود تھا۔ جیسے ہی عبدالرحمن بجنوری کو اس دریافت کا علم ہوا تو انھوں نے یہ نسخہ اپنے پاس منگوا لیا اور حسب مزاج نہایت پرجوش طریقے سے اعلان کر دیا کہ یہ اس اعلیٰ ایڈیشن کا حصہ ہوگا جسے مولوی عبدالحق انجمن سے چھاپ رہے ہیں۔ بھوپال تو رجواڑہ تھا، مقامی سیاست رنگ لائی، دیکھتے ہی دیکھتے بجنوری کی مخالفت کی آگ بھڑک اٹھی۔ خود بجنوری نے ایک خط میں لکھا ہے:

”جس دن سے وہ نسخہ دیوان غالب کا میرے پاس آیا ہے، شہر کے طعنی جلتے

میں ایک الجھل چا ہے۔ آدھا بھوپال میرے خلاف ہے۔“

افسوس کہ یہ آگ ابھی فرو نہ ہوئی تھی اور اشاعت کی تیاری زوروں پر تھی کہ ایک اور قیامت ٹوٹی اور بھوپال میں انفلوئنزا کی وبا پھوٹ پڑی۔ بجنوری بری طرح سے اس کی زد میں آئے اور دیکھتے ہی دیکھتے 7 نومبر 1918 کو قلم راجل بن گئے۔ بعد میں جو ہوتا تھا سو ہوا اور ریاست کے بااثر حلقوں کے اصرار پر یہ کام انجمن سے واپس لے لیا گیا اور مفتی محمد انوار الحق جنھیں بجنوری کے انتقال کے بعد مشیر تعلیم کا عہدہ دیا گیا تھا، انھیں کو دیوان غالب ایڈٹ کرنے کی ذمہ داری بھی سونپی گئی۔<sup>(6)</sup> انسان اٹھ جاتا ہے کسی کے جوں نہیں رہتی، دنیائے دنی کا کاروبار جوں کا توں چلتا رہتا ہے!

بعد ازیں اس ڈرامہ میں ایک اور موڑ آیا۔ اس دوران مقدمہ کلام غالب کا وہ مسودہ جو بجنوری نے مولوی عہد الحق کو بھجوا دیا تھا، اس کی اشاعت کو انجمن نے اپنا فرض سمجھا۔ چنانچہ مولوی صاحب نے جنوری 1921 میں سہ ماہی رسالہ 'اردو جاری کیا تو اس کے پہلے شمارے میں بجنوری کے مقدمے کو سرفہرست شائع کر دیا اور اسی سال اسے 'محاسن کلام غالب' کے نام سے کتابی شکل میں الگ سے بھی چھاپ دیا۔ ادھر مفتی انوار الحق نے بھی 'دیوان غالب جدید' (نسخہ حمید) (مع نو دریافت نسخہ) 1921 میں بھوپال سے شائع کر دیا۔<sup>(7)</sup> چونکہ مقدمہ بجنوری انجمن نے پہلے چھاپ دیا تھا، بھوپال کے ارباب اقتدار نے اسے بھی نسخہ حمید میں شامل کر دیا، جس سے یہ غلط تاثر قائم ہوا کہ بجنوری نے 'محاسن کلام غالب' کے نام سے 'مقدمہ نسخہ حمید' کے لیے لکھا تھا، حالانکہ 'مقدمہ نسخہ قلمی' کی دریافت سے پہلے لکھا جا چکا تھا<sup>(8)</sup> اور مطبوعہ نسخہ حمید کی اشاعت 1921 سے تین سال قبل بجنوری 1918 میں انتقال کر چکے تھے۔ ہم اپنے محسنوں کا کیسا خیال رکھتے ہیں، سوائے اس کے کیا کہا جاسکتا ہے، قاحرہ دیا اولیٰ اللہ ابصار!

اس میں شاید ہی کسی کو کلام ہو کہ پوری کی پوری کتاب ایک طرف، اور بجنوری کا قول ایک طرف جس سے انھوں نے مقدمہ کا آغاز کیا تھا۔

”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، دین مقدس اور دیوان غالب۔“<sup>(9)</sup>

غالبیات کی پوری تاریخ میں کوئی جملہ اتنا مشہور نہ ہوا جتنا عبدالرحمن بجنوری کا یہ قول

جس سے انھوں نے اپنی بات کا آغاز کیا تھا۔ لیکن جتنا یہ مشہور ہوا اتنا ہی اسے غیر شہید کی سے بھی لیا گیا، اور تو اور طرہ و قریض و استہزا سے بھی گریز نہ کیا گیا۔ اگرچہ زیادہ تر اس کو ”مخلوفان شباب کے خامکارانہ جوش ارادت“ سے تعبیر کر کے ملعون کیا گیا،<sup>(10)</sup> لیکن اس کا دکا آوازیں دے لفظوں میں ہی سہی اس کی تائید میں بھی اٹھتی رہیں۔ بھٹوں گورکھپوری کا یہ بیان دیکھیے۔

”مخلوف غالب اپنے کلام کو الہامی قسم ہی کی بات سمجھتا تھا۔ اردو میں تو خیر سرسری طور پر اس نے اپنے ’سریں نامہ‘ کو ’نواسے سرور‘ کہا ہے اور ایک شعر میں اپنے اس چہار کا اظہار یوں کیا ہے

جاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی  
روح القدس اگرچہ مرا ہم نہاں نہیں

لیکن نازی میں ایک ربائی ہے جو اس بات کا بین ثبوت ہے کہ غالب خود بھی شعر و سخن کو ایک ’دین‘ اور اپنے کلام کو اس دین کی ’میز دی کتاب‘ تصور کرتا چاہتے تھے۔ کہا جاسکتا ہے کہ یہ شخص شاعرانہ تعلقی تھی لیکن۔ یہ صداقت اور حق بجانب ہونے کا وہ ہے اقتدار احساس تھا جس کے بغیر کوئی نئی اپنی نبوت اور پیغام میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اگر تم اس کو غوری کہنا چاہو تو کہہ لو لیکن یہ غوری ہر صاحب پیغام کے لیے ضروری ہے۔ ... یہ غوری بڑی صحت اور حقانیت کی دلیل ہوتی ہے اور ہر نئی اور ہر اوتار میں پائی گئی ہے۔ غالب واقعی اردو شاعری کا ایک نئی یا اوتار ہے۔ اس نے اردو شاعری کو وہ کچھ دیا جو اس سے پہلے کوئی شاعر نہیں دے سکا تھا۔“<sup>(11)</sup>

بھٹوں گورکھپوری نے کلام غالب کے الہامی ہونے یا غالب کی تعلقی سے تو قرض کیا لیکن بجنوری کے قول کی پوری معنویت سے صرف نظر کر گئے۔ دیکھا جائے تو اس قول کی طلباتی تشکیل فقط کلام غالب کے الہامی ہونے یا نہ ہونے سے نہیں بلکہ اسے ’وید مقدس‘ کے ساتھ بریکٹ کرنے سے قائم ہوئی ہے کیونکہ ہندوستانی روایت میں جو درجہ ’وید‘ کا ہے وہ کسی دوسرے صحیفہ کا نہیں۔ چنانچہ بجنوری کے جملہ کو ایک لائیکل قول محال کا درجہ حاصل ہو گیا اور یہ اپنے تئیرزا جادوئی لمس سے زبانوں پر چڑھ کے دور و نزدیک مشہور ہو گیا۔

شیخ محمد اکرام نے بجنوری کے دلوں کو گرما دینے کا ذکر تو کیا لیکن اسے زیادہ سے زیادہ ایک نعرۂ مستانہ قرار دیا:

”بجنوری ایک ذکی انجس قلب اور نہایت شست ادبی خاق رکھتے تھے، لیکن ان کی تصنیف نقد و نثر کا شاہکار نہیں، ایک نعرۂ مستانہ ہے جو سمجھ میں آنے یا نہ آنے لیکن دلوں کو ضرور گرمادیتا ہے۔“ (12)

لیکن اس کو محض نعرۂ مستانہ کہہ کر خارج کر دینا اتنا آسان بھی نہیں۔ اس کے پیچھے فقط ایک ذکی انجس قلب ہی نہیں ایک دُرّاک ذہن اور منظم فکر بھی تھی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ بجنوری کا تھیالی رشتہ حیدرآباد کے ایک اعلیٰ مرتبت خاندان سے تھا۔ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور ذاتی و مقامی معلومات کی بنا پر اطلاع دیتے ہیں:

”ڈاکٹر بجنوری اس اعلیٰ پایہ ادیبوں اور انسانوں میں سے تھے جن کے دل میں وطن کی محبت اور عظمت کا سمندر موجزن رہتا ہے۔ وہ ہندوستان اور ہندوستانییت کے نشہ میں مرشار تھے۔ انھوں نے اپنے مضامین، خطوں اور نقروں میں جگہ جگہ ہندوستان کی محبت اور یہاں کے فلسفہ و تمدن کی برتری کا ذکر کیا ہے۔“ (13)

ڈاکٹر زور نے بجنوری کے قول کا ذکر تو کیا، لیکن اس سے زیادہ بحث نہیں کی گویا ان کے لیے یہ کوئی عقدہ تھا ہی نہیں۔

بہر حال اس عقدے کو کھولنے کی ایک سنجیدہ علمی کوشش ڈاکٹر ابو محمد سحر نے اپنے مضمون ”دیوان غالب، ویڈ مقدس اور بجنوری“ میں کی ہے۔ ان کو تسلیم ہے:

”اردو تنقید کا کوئی قول سب سے الہامی قرار دیا جاسکتا تو وہ بجنوری کا یہ مشہور قول ہے۔“ (14)

غور طلب ہے کہ ابو محمد سحر اس قول ہی کو ”الہامی“ قرار دے رہے ہیں، گویا کلام غالب کے الہامی ہونے کی جھوٹ بجنوری کے جھٹلے پر بھی پڑ رہی ہے۔ آگے وہ بیان کرتے ہیں:

”اردو تنقید کا شاید ہی کوئی اور قول اس حد تک ہمارے ذہن کو غور و فکر کے لیے اکساتا ہو جس حد تک بجنوری کا یہ مختصر سا جملہ اکساتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس کی یہ عظمت بھی عدیم الثبات ہے کہ ہمارا ذوقی لکتہ شامی اس کی تدبک پہنچنے

سے قاصر رہتا ہے۔ ... بلاخر بجنوری نے دیوان غالب کی اہمیت کو آشکار کرنے کے لیے ایک بڑا زور اور چٹکا دینے والا ہوا یہ اختیار کیا ہے۔<sup>(15)</sup>

یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب خود اکثر اپنے کلام کے الہامی ہونے کا دعویٰ کرتے رہے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

غالب صبرِ خامد لواسے سروش ہے

مزید یہ کہ عبدالرحمن بجنوری نے ’محاسن‘ میں اپنے طلسماتی قول سے پہلے غالب کی ایک فارسی رباعی نقل کی ہے (جس کا اشارہ اوپر بحثوں گورکھپوری کے اقتباس میں بھی آچکا ہے) جسے غالب نے دیوان فارسی کے خاتمہ میں درج کیا تھا: (16)

گر شعر و سخن بہ دہر آئیں بودے

دیوان مرا شہرت پر وہیں بودے

غالب اگر ایس فنِ سخن دیں بودی

آں دین را ایزدی کتاب ایں بودے<sup>(17)</sup>

یعنی شعر و سخن اگر ایک دین قرار پائے تو اس دین کی ایزدی کتاب میرا دیوان ہوگا۔ لیکن سحر صاحب کو قہقہ ہے کہ بجنوری نے دیوان غالب کا سلسلہ ویہ مقدس سے ملا یا، دوسرے صحائف کو نظر انداز کر دیا۔ وہ واضح طور پر کہتے ہیں کہ:

”قدرے جاں اور اکساری سے کام لے کر اگر اسے اردو تحقید کا سب سے مہمل جملہ نہیں تو سب سے مبہم جملہ تو کہا ہی جاسکتا ہے۔“<sup>(18)</sup>

دیکھا جائے تو ابہام، اشکال اور اہمال تینوں تصورات اضافی relative ہیں، جو چیز ’احمد‘ کے لیے ابہام ہے وہ ’زید‘ کے لیے اشکال ہو سکتی ہے اور جو چیز ’زید‘ کے لیے اشکال ہے وہ ’بکر‘ کے لیے اہمال ہو سکتی ہے اور اس کا بالکل بھی ممکن ہے۔ بہر حال ابو محمد سحر برہائے تامل و اکسار اس کو ”مبہم“ قرار دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں خیر و درخشاں نے جو فارسی تقریر دیوان غالب کے لیے لکھی تھی، اس میں دیوان غالب کے اوراق کو جہاں استعارہ ”سرو قد حسینہ“، ”بیت اللہ تقدس“، ”ارنگ“،

”سومنات و صمنجان ز تار بنداں“ وغیرہ کہا تھا، وہاں ”ہید خواں براسن“ بھی کہا تھا، (19) بجنوری کی نظر سے شاید یہ تقریباً گزری ہو اور انھوں نے یہ خیال وہاں سے لیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ تقریباً میں ہید و رنگ کا ذکر تو ہے لیکن استعارہ براسن سے ہوا ہے ہید (دید) سے نہیں۔ لیکن ذہن ہید (دید) کی طرف بھی منتقل ہو سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو اس سے زیادہ انسلاکات تو خود غالب کے اپنے کلام کو الہامی قرار دینے یا اپنے دیوان کے ایزدی کتاب ہونے کی بحثیں کوئی میں مل جاتے ہیں۔ بجنوری نے خود اس جملہ سے میں پہلے غالب کی جو فارسی رباعی درج کی ہے اس میں غالب اپنی شاعری کو ایزدی کتاب کہہ رہے ہیں۔ بہر حال اس قول میں دید مقدس کی شان نزول کچھ بھی ہو، کئی بار اس کا احساس خود قائل کو بھی نہیں ہوتا کہ جملہ کی ساخت کس طرح ایک لفظ کو دوسرے لفظوں کے در و بست سے قائم کرتی اور کن کن معنی میں قائم کرتی ہے، اور کس طرح زبان کے خود گھر ہونے سے ساخت بذاتہ خیال کی شرط بن جاتی ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال یہ قول بحال ہے جو جتنا شعوری ہے اتنا لاشعوری بھی ہے۔ اب جملہ جو کہتا ہے سو تو کہتا ہی ہے، اس کے پس پشت کیا تھا اس بارے میں قیاس ہی کیا جاسکتا ہے۔ اب اس کی معنویت وہی ہے جو اس کے لفظوں کے در و بست سے قائم ہو رہی ہے۔

دید سے مراد عموماً رنگ دید لیا جاتا ہے جو اشلوکوں اور مناجاتوں کا قدیم ترین مجموعہ ہے اور عام طور پر اسے الہامی سمجھا جاتا ہے۔ یہاں جو چیز قول بحال کو وضع کرتی ہے اول وہ دید کا ہندوستانی روایت کی رو سے مقدس ہونا، دوم اس کا الہامی ہونا، سوم دیوان غالب کا الہامی یا اسی نسبت سے مقدس ہونا، اور چہارم دیگر مقدس صحائف سے استنساخ کرنا نہیں ہے؛ بلکہ دید مقدس اور دیوان غالب دونوں کو جملہ کی ساخت کے خیر یہ حصے میں ہم رشتہ کر کے ان کے تقدس اور الہامی نوعیت میں ہم رنگی اور ہم رنگی پیدا کرتا ہے۔ نیز دید مقدس کا جو غیر مشروط رشتہ ہندوستان کی سرزمین سے ہے، قول فیصل کے طور پر سرزمین ہند سے دیوان غالب کے اسی غیر مشروط رشتے کو نشان زد کرتا اور اس کا اثبات کرتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ الہام و تقدس کو تو بہر حال تنقید کے تجزیاتی دام میں نہیں لایا جاسکتا، مقامیت اور

اس کے شعوری و لاشعوری زمینی رشتوں کو بھی قولِ محال سے پیدا ہونے والی ناقابلِ فہم طلسماتی وحدت کا حصہ سمجھ کر بالعموم نظر انداز کر دیا گیا۔

اس کا اعتراف الہتہ کیا گیا ہے کہ مقدمہ کے بعض حصوں میں بجنوری کا انداز استدلالی ہے، جہاں جہاں انھوں نے اپنی جذباتیت کے باوجود سچے اور پرناثیر بیانات دیے ہیں، ان کی کچھ نہ کچھ توجیہات بھی پیش کی ہیں۔

”نوع سے حسد تک مشکل سے سامنے ہیں لیکن کیا ہے جو نہیں حاضر نہیں۔  
کون سا نقطہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ..  
شاعری انکشافِ حیات ہے جس طرح زندگی اپنی خود میں محدود نہیں، شاعری  
بھی اپنے اظہار میں لائق ہے۔“ (20)

یا ”غالب نے عام سستی میں جو قانونِ خیال روشن کیا ہے کون سا منکر تصور ہے  
جو اس کے کاغذی ذراہن میں منازلِ ذہن طبع کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔“ (21)

بجنوری غالب کے مداح ہی نہیں عاشق تھے۔ انھوں نے غالب کی تعریف میں فصاحت و بلاغت کے کیا کیا دریا نہیں بہائے، تجزیے بھی کیے، مثالیں بھی دیں۔ لیکن اگر وضاحت نہیں کی یا جواز پیش نہیں کیا تو اس جملے کا، جس کی ابو محمد سرکوبھی حیرت ہے۔ گویا قولِ محال قائم کرنے کے بعد انھوں نے مزکر ایک بار بھی اس کی طرف نہیں دیکھا۔ گتا ہے کہ عظیمِ عالمی شعرا اور جمالیات کے مطالعے سے انھیں اندازہ تھا کہ حیرت منجائے کمال ہے۔ گوئے کہ فن کے ضمن میں بجنوری نے جو کچھ لکھا ہے اس میں بھی اس رمز کا اشارہ موجود ہے کہ انسانی طلب کی انتہا تھیر ہے:

”یہی تاریکی ہی تو ہے جس پر لوگ فریفتہ ہیں۔ لوگ ان مقامات پر لائیں  
مسائل کی مثال طور کرتے ہیں اور اپنی ناکامیابی سے نہیں آگتے۔ انسانی  
طلب کی انتہا تھیر ہے۔ اگر کسی فعل سے حیرت پیدا ہو تو وہ کمالِ فن ہے اور اس  
بات پر اصرار نہ کرنا چاہیے کہ اس کے پاس پشت کیا ہے۔“ (22)

گویا بجنوری کو اپنے جملے کی طلسماتی اور تھیرزا کیفیت کا اندازہ رہا ہوگا اور یہ خیال بھی کہ قولِ محال کی معنائی قوت اور جاذبیت اس کے لاشعوری ہیئت سے رہنے میں ہی



ہے۔ کیا الہامی کتابوں کی طرح یہ جملہ بھی الہامی ہے؟ یا کیا تخلیق کی طرح تنقید میں بھی فوق شعوری عوامل کا کارگر ہونا ممکن ہے؟ وارث کرمانی اس بارے میں لکھتے ہیں

”نام بجنوری کے فقرے کو جس طرح سرسری طور سے یا غیر تنقیدہ انداز میں لیا گیا وہ میری رائے میں درست نہ تھا۔ جب یہ ہے کہ بجنوری کا جملہ بھی کو پسند آیا لیکن ... کسی کو اس کی تنقید، تحریف کی جرأت نہ ہوئی اور لوگوں نے اس کی حقیقت پر غور نہ کیا۔“ (23)

یعنی شاعری میں ہر چیز کی منطقی یا معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ وارث کرمانی اس بارے میں کہتے ہیں :

”شاعری میں بلند تر عقل کی کار فرمائی رہتی ہے جسے امام فزائی نے اپنی لازوال تصنیف احیاء العلوم میں نہایت شرح و بسط سے بیان کیا ہے اور اسے قرآن مجید میں آئے ہوئے لفظ نور کا متبادل قرار دیا ہے (24)۔ شاعری کی تنقید و تحلیل و تجزیہ میں مادی عقل کے ساتھ نور و کشف و بصیرت رکھنے والی عقل کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ محمد اورنگ زیب میں جب ہندوستان شاعری کی اپنی ترین سطح تک پہنچ گیا تھا اس وقت کے مستند شاعر ناصر علی سرمدی نے بیدل سے اچھے شعری تحریف پہنچی تھی تو بیدل نے جواب دیا تھا

شعر خوب معنی ندارد

بیدل نے یہ کہا کہ اچھے شعر کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ یعنی اچھے شعر کو تجزیہ کر کے یا اس کا پس منظر مادم کر کے پورے طور سے سمجھا یا نہیں جاسکتا۔ بجنوری کا دماغ غالب کو وہ مقدس کی طرح الہامی کتاب بتاتا اور ان کے علاوہ بہت سی مثالیں ایسی موجود ہیں جو سائنٹفک تنقید کی کچھ میں نہیں آسکتیں۔“ (25)

شاعری میں طرف داری نہیں خن جنہی شرط ہے۔ لیکن اگر سائنٹفک تنقید سے مراد rational argument یا میکانیکی تنقید ہے تو بے شک بہت سے شعری معاملات منطقی تحلیل و تجزیہ سے ماورا ہیں۔ اس بارے میں غالب کے ایک اور خاصے بے لاگ مداح باقر مہدی کی بے لاگ رائے بھی ملاحظہ ہو جو غالباً طرف داری قرار نہ دی جائے گی :

”بجنوری کے تاریخی کارنامہ کو صرف اس لیے بدنام کیا جا رہا ہے کہ وہ ادبی تنقید

کے اپنی معیار پر پورا نہیں اترتا۔ بخوار سے بجنوری نے اپنے دلی تاثرات کا مفاد سے انکار کر کے تنقید کا کارنامہ نہ کیا ہو مگر غالب کی عظمت کی نشاندہی ضرور کردی تھی، اس لیے میری رائے میں اردو تنقید جس حقارت سے ان کا نام لینے لگی ہے اس پر سخت تنقید کی ضرورت ہے تاکہ بجنوری کے تاریخی رول کا اندازہ ہو سکے۔ مجھے یہ سمجھتے ہوئے کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی ہے کہ دیوان غالب میرے لیے بھی ایک مقدس کتاب ہے اس لیے کہ غالب کی شاعری اور شخصیت ہندوستانی ثقافت کا ایک روشنی کا پتار ہے۔ (28)

باقر مہدی صاف لفظوں میں کہہ رہے ہیں کہ اردو تنقید جس حقارت سے بجنوری کا نام لینے لگی ہے اس پر سخت تنقید کی ضرورت ہے تاکہ بجنوری کے تاریخی رول کا اندازہ ہو سکے، بجنوری نے اور کچھ کیا ہو یا نہیں غالب کی عظمت کا لوہا سب سے منوالیا۔ وارث کرمانی کو افسوس ہے کہ بجنوری کا جملہ سبکی کو پسند آیا لیکن بالعموم اس کو جس طرح سرسری طور سے یا غیر سنجیدہ انداز میں لیا گیا وہ درست نہ تھا۔ کسی کو اس کی سنجیدہ تعریف کی جرأت نہ ہوئی اور لوگوں نے اس حقیقت پر غور نہ کیا۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مجھے شعر کی طرح اس کا پوسٹ مارٹم یعنی میکاگی ریاضیاتی تجزیہ کر کے اس کو سمجھایا نہیں جاسکتا۔

ہماری رائے ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ بجنوری کا جملہ اعلیٰ پایے کا تخلیقی جملہ ہے، اور اس کی تخلیقیت اس کی جدلیاتی وضع میں ہے۔ اردو تنقید خواہ کتنا ہی اسے غیر سنجیدگی سے لے، یہ اردو کے اجتماعی حافظہ میں نقش ہو چکا ہے۔ یہی اس کی معنویت کی دلیل ہے۔ جملہ کے دو حصے ہیں پہلے میں کہا ہے کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ اس کے بعد دو نام لیے گئے ہیں، پہلے 'وید مقدس' پھر 'دیوان غالب'۔ وید مقدس کے الہامی کتاب ہونے میں کوئی انوکھی بات نہیں۔ جملہ میں تخلیقی شان اور قول بحال کی کیفیت اس کی ساخت میں وید مقدس کے ساتھ دیوان غالب کو وابستہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اگر دیوان غالب کو یہاں سے ہٹادیں تو جملہ، جملہ نہیں رہتا اور بے مایہ ہو جاتا ہے لیکن اگر وید مقدس کے ساتھ اسی سانس میں دیوان غالب بھی پڑھیں تو جملہ یگانگت ایک high pitch پر پہنچ کر حیرت اور سرخسہ سے سرشار ہو جاتا ہے اور اس میں ایک الودہ کیفیت پیدا ہو جاتی

ہے۔ گویا جادوئی کیفیت اکیلے دید مقدس سے نہیں بلکہ دید مقدس کے ساتھ دیوان غالب کو ہم رشتہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں سارا کمال ہزاروں دواوین میں سے استثنائے کر کے فقط دیوان غالب کو یہ درجہ دینے اور اسے دید مقدس کے پہلو پہ پہلو رکھنے میں ہے۔ دید مقدس کا الہامی ہونا سب کو معلوم ہے اس میں کوئی انوکھی بات نہیں، انوکھی بات شاعری کی ہزاروں کتابوں میں سے صرف اور صرف دیوان غالب کو بطور الہامی کتاب یہ مقام دینے اور ہندستان کی سب سے بڑی الہامی کتاب دید مقدس کے ساتھ اس کا نام لینے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو کیا یہ اردو والوں کے لیے باعث فخر نہیں کہ اردو کی ایک کتاب کو یہ بلند درجہ دیا جا رہا ہے۔ رہا دیوان غالب کا الہامی ہونا یا نہ ہونا تو عقلی شعری روایت کا حصہ ہے اور غالب تو اکثر اپنے کلام کو الہامی کتاب یا نواسے سرش کہتے رہے ہیں اور انھوں نے اپنے دیوان کو دین کی ایذوی کتاب بھی کہا ہے۔ بجنوری کا کمال یہ ہے کہ اس نے اسے دید مقدس کے ساتھ ملا کر ایک پر لطف قول بحال بنادیا۔ قول بحال کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ جو اصل نہ ہو سکے یا جو عقل عام سے بعید ہو۔ چٹک یہ مبالغہ ہے لیکن مبالغہ اگر شاعری میں نہیں ہوگا تو کہاں ہوگا، مبالغہ سے معنی میں عجیب و غریب وسعت آتی ہے اور یہاں تو اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی میں ہے کہ اس کو محدود لفظی معنی میں نہ لیا جائے، دید مقدس دراصل یہاں استعارہ ہوا ہے اور استعارہ بھی دیوان غالب کے قائل میں۔ اگر یہ قائل اور ہم رنگی نہ ہو تو جملہ بن ہی نہیں سکتا۔ گویا ساری معنویت جو قول بحال کی جادوئی فضا اور انوکھے پن کو قائم کر رہی ہے دیوان غالب کو دید مقدس کے سیاق و سباق میں رکھنے سے بنی ہے۔ میکانگی اور منطقی تحلیل نہ تو مناسب ہے نہ ضروری۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کیا دید مقدس کے استعارے کی چھوٹ فوق شعوری آرکی پر چھائیوں پر نہیں پڑ رہی، یا مغل کلچر یا سبک ہندی کے صدیوں پر پھیلے ہوئے نیم تاریک، نیم روشن رشتوں پر جو نظر نہ آنے والی زیر زمین جڑوں کے تعلق سے جڑے ہوئے ہیں اور جن کی کوئی معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ ہوں دیکھیں تو یہ جملہ پر لطف بھی ہے اور بامعنی بھی۔

ما ہر کمال اندکی آشفگی خوش است  
ہر چند عقل گل شدہ ای ہے جنوں مہاش

— بیہول

## حواشی

- 1 ڈاکٹر ابوجہ عمر کے ایک مضمون کا عنوان ہے ”دیوان غالب، ویہ مقدس اور بجنوری“۔ ہمارے باب کی ترتیب دوسری ہے، تاہم عنوان ملتا جلتا ہے جس کے لیے اُن کا شکریہ ادا ہے۔
- 2 سید حامد حسین ”عبدالغنی اور دیوان غالب“، آج کل دہلی، فروری 1998، ص 6
- 3 ایضاً، ص 7
- 4 عطفی لربان ”ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری، محاسن کلام غالب اور نثر حیدر“، قومی زبان کراچی، فروری 2000، ص 101
- 5 سید حامد حسین، ص 9
- 6 ایضاً، ص 10، نیز ملاحظہ ہو: مختار نوگی ”نثر حیدر کے مرتب مطلق اور الٹی“، کتاب نما دہلی، جنوری 2004، ص 39
- 7 دیوان غالب جدید، المعروف پرنسٹن حیدر، مرتبہ مطلق محمد انوار الحق، بھوپال 1921
- 8 حدیثہ بیگم: نقد بجنوری، مکتبہ جامعہ نئی دہلی 1984، ص 19
- 9 عبدالرحمن بجنوری: محاسن کلام غالب، انجمن ترقی اردو (بصر)، علی گڑھ 1952، ص 5
- 10 بجنوں گورکھپوری: پدیسی کے خطوط، لکھنؤ 1957، ص 167
- 11 ایضاً، ص 168
- 12 شیخ محمد اکرام: غالب نامہ، احسان بک پبلیکیشنز، ص 9
- 13 زور سیدنگی الدین قادری: مضامین زور، حیدرآباد 2009 ”عبدالرحمن بجنوری“، ص 133
- 14 ابو محمد عمر غالبیات اور ہم، بھوپال 1994، ”دیوان غالب، ویہ مقدس اور بجنوری“، ص 31
- 15 ایضاً، ص 31-32
- 16 کلیات غالب (فارسی)، منشی نول کشور، لکھنؤ 1853
- 17 محاسن کلام غالب، ص 5۔ اصل دہائی میں پہلے مصرع میں ”ذوقی خن“ ہے جسے بجنوری نے ”شعر خن“ لکھا ہے۔ (دیکھیے کلیات، جلد 5 ص 555)
- 18 ابو محمد عمر، ص 32
- 19 ایضاً، ص 35-36

- 20 محاسن کلام غالب، ص 5
- 21 ایضاً، ص 6
- 22 ایضاً، ص 10
- 23 وارث کرمانی، غالب کی 6 ویں شاعری، غالب انسٹیٹیوٹ، نئی دہلی، 2001، ص 144
- 24 ایضاً، ص 144
- 25 ایضاً، ص 145-146
- 26 باقر مہدی، "غالب اور انقلاب"، نیا ورثہ، مارچ 1997، ص 33



## باب سوم

"Knowledge of absence is not absence of knowledge."

— Hinyanna

### دانش ہند اور جدلیات نفی

ہندوستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیات نفی کے بغیر ممکن نہیں۔ جدلیات نفی (Negative Dialectics) قدیم ہندوستانی فلسفے میں بنیادی منطقی رویہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو فلسفے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ نفی یعنی غیر موجودگی (Absence) کا ہے اور اس کی مد سے نہ صرف منطق میں بلکہ وجودیات (Ontology)، علمیات (Epistemology) اور ما بعد الطبیعیات (Metaphysics) میں کئی طرح کے مسائل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ منطق کا ایک بنیادی متناقضہ (Paradox) یہ ہے کہ ایک منفی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم کر سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر بیان جب کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو منفی بیان بھی اس لیے سے کیونکر مبرا ہو سکتا ہے یعنی اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینے کی ضرورت ہے کہ منفی بیان بھی کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے اور حقیقت کسی نہ کسی شے یا صورت حال کا اثبات ہوتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر ہے

تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے ہیں لیکن جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر نہیں ہے

تو یقیناً ہم 'غیر موجودگی' کو کسی منفی شے کے طور پر نہیں دیکھ رہے ہوتے۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ منفی بیان کا معروض کیا ہے، کتاب یا کتاب کی غیر موجودگی؟ متناقضہ منفی بیان اور اس

کے معروض میں ہے۔ واضح رہے کہ حنفی بیان کتنا ہی حنفی کیوں نہ ہو وہ کسی نہ کسی معروض کا اثبات کرتا ہے اور یہ بات خالی از قاض نہیں کیونکہ بہر حال معروض یعنی کتاب موجود نہیں ہے۔ چنانچہ فلسفے میں ایک فکر یہ رہی ہے کہ حنفی بیان کا ادراک نفی کی نفی کے بغیر ممکن نہیں یعنی کتاب کی غیر موجودگی کا تصور اپنے غیر یعنی موجودگی سے متعلق ہے، گویا حنفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ حنفی بیان برابر ہے ایسے مثبت بیان کے جہاں اثبات کو نفی کے عمل سے پیچیدہ بنا دیا گیا ہے۔ غالب کی شعریات کو سمجھنے کے لیے اس نکتہ کو نظر میں رکھنا بہت ضروری ہے۔ یعنی حنفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ زیادہ معنی کا حامل ہو سکتا ہے کیونکہ اثبات کے عمل کو نفی سے بچا دے کر قائم کیا گیا ہے جبکہ سید صاحبان ثابت بیان سپاٹ محض ہو سکتا ہے۔

ہندوستانی فلسفے کی روایت میں نیاپے۔ وہیشیک، اور بھٹ میمانسا (ویدانت) والے نفی کو حنفی بیان کا معروض تسلیم کرتے ہیں، جبکہ پر بھاکر میمانسا (ویدانت) والے اور بودھی مظہرین نفی کو معروض محض نہیں بلکہ اثبات کے پیچیدہ بیان کے بطور مانتے ہیں<sup>(1)</sup>۔

دانش ہند میں مرکزی مسئلہ حقیقت مطلقہ (برہم = شعور کلی) یا نروان یا موکش کا ہے۔ ان میں سے کسی کی مثبت تعریف ممکن ہی نہیں۔ مثلاً موکش (نجات) کی باہموم جو تعریف کی جاتی ہے وہ نفی سے مملو ہے یعنی 'موکش نام ہے دکھ کی مکمل عدمیت کا' دکھ نفی ہے شکھ کی، اور اس نفی کی نفی یعنی دکھ کی عدم موجودگی (یعنی شکھ) پر م نروان ہے۔ فرض نفی کی حرکت ایک ایسا اصول ہے جس کے بغیر نروان (موکش، نکتی) کا مرکزی تصور قائم نہیں ہو سکتا۔ اس بارے میں ہندوستانی فلسفہ کے معتبر مورخ ہرنیتا کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

"The doctrine of emancipation makes it imperative for this system to posit Absence as an ultimate real entity (padartha) (= معروض / شے)۔ If Absence is not accepted as separate or different from Presence, then the idea of मोक्ष, Moksha would be impossible to establish."<sup>(2)</sup>



فرض جس طرح کسی شے کی موجودگی (भाव) سچائی کا درجہ رکھتی ہے، شے کی غیرموجودگی (अभाव) بھی سچائی کا درجہ رکھتی ہے۔ یعنی جس طرح شے (पदार्थ) حقیقت ہے، اس کی غیرموجودگی (ابهاء) بھی حقیقت ہے۔ دوسرے لفظوں میں متنی سچ بھی اسی طرح حقیقت ہے جس طرح مثبت سچ۔ بدعنوانی تو یہاں تک کہتا ہے کہ جس طرح ہم موجودگی کا ادراک کرتے ہیں، ہم غیاب (Absence) کا بھی ادراک کرتے ہیں۔ جس طرح موجود شے کی موجودگی ہمارے علم کا حصہ بنتی ہے اسی طرح غیرموجود شے کی غیرموجودگی بھی علم کا حصہ بنتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو متنی ادراک اپنے مدقابل یعنی مثبت ادراک ہی کے تصور سے ذہن و شعور کا حصہ بنتا ہے۔ یعنی ابھاء، اभाव (अभाव) اس لیے ہے کہ وہ ابھاء (भाव) نہیں ہے۔ گویا حقیقت دو طرح کی ہے، موجود (भाव) جو ہے اور ناموجود (अभाव) جو نہیں ہے۔ یعنی اگر موجودگی امر واقعہ ہے تو غیرموجودگی (غیاب) بھی امر واقعہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں موجود حقیقت ہے تو غیرموجود (غیاب یا عدم) بھی حقیقت ہے۔

یہ بیان کہ کتاب میز پر نہیں ہے اپنے متبادل بیان کتاب میز پر ہے سے وابستہ ہے۔ حقیقت یا موجود شے کے لیے منکرت لفظ अभाव استعمال ہوتا ہے، پد = لفظ + अर्थ = کتاب 'پدارتھ' وہ شے ہے جو لفظ کے معنی سے بتائی جاسکے۔ فرض جس طرح کا مثبت کلمہ 'پدارتھ' ہے، غیر مثبت کلمہ بھی 'پدارتھ' یعنی شے یعنی حقیقت ہے :

The very notion "it is not" presupposes the notion of something "that is", thus in Nyaya terminology "negation is that cognition which depends on the cognition of the counter-positive. Existence thus having negation as innate character is dependent on that whose negation it is". (3)

ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ لفظ اپنے مدقابل مثبت ہی کے اثبات کی حامل نہیں ہوتی، وہ اثبات کے متعدد دیگر امکانات کی حامل بھی ہو سکتی ہے، مثلاً :

کتاب میز پر نہیں ہے

اس جملہ کو کئی طرح سے سمجھا جاسکتا ہے، اور ہر حقیقی بیان میں اشارت کی نوعیت مختلف ہوگی:

- (1) کتاب وہاں نہیں ہے
- (2) کتاب دکھائی نہیں دے رہی
- (3) میز خالی ہے
- (4) کتاب کہیں اور ہے
- (5) کتاب غائب ہے
- (6) کتاب اٹھالی گئی ہے
- (7) کتاب کسی کے پاس ہے
- (8) کتاب نگینے کے نیچے ہے
- (9) کتاب بستر پر ہے
- (10) کتاب کرسی پر ہے
- (11) کتاب فرش پر ہے
- (12) کتاب کوئی لے گیا ہے
- (13) کتاب چوری ہو گئی ہے
- (14) کتاب یہیں نہیں کہیں ہے
- (15) کتاب گر گئی ہے۔ غلط پیمائش

نیا بے میں اس طرح کی متعدد مثالیں دی گئی ہیں۔ ایک اور مثال لیجیے:

’اس وقت بارش نہیں ہو رہی‘ کا مطلب ہو سکتا ہے کہ:

- (1) اس وقت دھوپ نکلی ہوئی ہے (بارش نہیں ہے)
- (2) اس وقت بادل ہے (بارش نہیں ہے)
- (3) اس وقت برف گر رہی ہے (بارش نہیں ہو رہی)
- (4) بارش ہو چکی ہے (اب مطلع صاف ہے)

(5) بارش اب نہیں ہو رہی (صبح ہوئی تھی)، وغیرہ

اسی طرح یہ جملہ:

مکتول کالا نہیں ہے، بھی کئی امکانات کا حامل ہو سکتا ہے:

(1) مکتول سرخ ہے

(2) مکتول سفید ہے

(3) مکتول کالا ہے، وغیرہ

گویا جدلیات فنی معنیات کے معاملے میں حدودِ جدِ حریکاتی dynamic کردار ادا کرتی ہے اور یک گونہ حرکیات میں بدل جاتی ہے جو تجسمِ بڑ قوت ہے۔ زبان ویسے ہی referential (حوالہ جاتی) نہیں differential (افتراتی) ہے اور 'افتر اقیئت' اور 'التوا' کا کھیل کھیلتی ہے۔ حرکیات فنی کے مس سے یہ تعامل مزید خودنگر (self-reflexive) ہو جاتا ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمول، ٹش پا افتادہ) ہے دخل ہو جاتا ہے بلکہ معنی غریب و غیر متعین بھی ہو جاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ غالب کی شعریات میں معنی جس طرح اکثر undetermined غیر مبین رہتے ہیں، یا تمام و کمال ان کی تفہیم ممکن نہیں، ان کو سمجھنے کے لیے ذریعہ بحث نکلتے (یعنی جدلیات فنی کے حریکاتی کردار) کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔

کمال بحث بھی فنی ہائم کی جدلیات سے بحث کرتا ہے۔ اس کی دلیل ہے کہ جس طرح لام میم نہیں ہے اسی طرح میم بھی لام نہیں ہے۔ فنی ہانفسہ کچھ بھی نہیں، فنی فقط جیڑا یہ ہے اثبات کا گویا فنی بھی اثبات ہے جس کو بچ دے کر گھما دیا گیا ہے (حقیقت کی لہ کو قائم کرنے کے لیے)۔ تمام اشیاء مثبت ہیں اپنے اپنے زاویہ نظر سے لیکن متقی ہیں دوسرے زاویہ نظر سے:

"All things are positive from their own standpoint, but negative from that of the other."<sup>(4)</sup>

غور سے دیکھا جائے تو اس جدلیات سے دریدا کی افتر اقیئت تک صرف ایک قدم ہے۔ دریدا فقط معنی کے افتراتی کی نہیں افتراتی مسلسل اور التوائے مسلسل کی بات کرتا ہے

کہ اشیا کی پہچان افتراق و التواء کے بغیر ناممکن ہے یعنی فقط افتراق باہمی نہیں بلکہ سیال افتراق باہمی (differentiation in flux) جس کو دریدہ Dissemination یعنی "معنی پاشی" کا عمل کہتا ہے۔

کمارل بھٹ کا ایک اور نکتہ ہے:

وہ کچھ نہیں کرتا ہے

وہ کچھ نہیں کھاتا ہے

'کرتا' اور 'کھاتا' جیسے افعال کسی نہ کسی معروض (वस्तु) یعنی شے کے افعال ہیں۔

یہاں گرامر کے اعتبار سے 'کچھ نہیں' بطور 'مستوی' یعنی معروض ہے۔ یہ نکتہ توجہ طلب ہے کہ نحوی طور پر اس طرح کے کلموں کا ممکن ہونا ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ جس طرح 'کچھ کھاتا'، 'کرتا' کا معروض ہے، اسی طرح 'کچھ نہیں کھاتا' / 'بھی کرتا' کا معروض ہے۔

غرض 'موجودگی' اور 'عدم موجودگی' یعنی غیاب منطقی طور پر باہدگر مربوط بھی ہیں اور آزاد بھی کیونکہ دونوں کا تصور اپنے اپنے طور پر مختلف طرح کے ادراک کا حامل ہے۔ مہاتسا میں سادہ بیان 'پ' (प) ناممکن ہے جب تک 'پ' کی نفی کا حوالہ نہ ہو یا اس کا اقرار کہ دیگر تمام اشیا، مغیر 'پ' ہیں:

"The metaphysical statement "the nothing exists" informs us that 'nothing' is being treated as a semantic substance in the grammar book of the metaphysician. In the cognition of nothing, there is something, i.e., the knowledge of absence."<sup>(5)</sup>

چنانچہ ہر مہاتسا کا یہ قول کہ "حقیقی حقائق اسی طرح علم کا حصہ بنتے ہیں جس طرح مثبت حقائق" حدود و درجہ قابل غور ہے۔ غالب کے تجزیہ معنی کے طلسم کو سمجھنے کے لیے نفی کی اس حرکیات کا ادراک اہم ہے کہ حقیقی حقائق بھی حقائق ہیں خواہ اندر سے خالی ہوں۔

غرض جملہ 'بارش' ہوری ہے جس طرح بچ ہے اور ادراک کا حصہ بنتا ہے 'بارش' نہیں ہوری' بھی اسی طرح بچ ہے اگرچہ امر واقعہ کچھ بھی نہیں اور امر واقعہ بے وجود ہے۔

نیا ہے، وہ ٹھیک، مہمانسا (ویدانت) کہی یہ مانتے ہیں کہ بھو، بھوان اور اہما انا یعنی موجودگی اور عدم موجودگی دونوں کا تعلق قوت مدرک سے ہے اور دونوں علمی حالتیں ہیں۔ چنانچہ منفی حقیقت بھی اسی طرح کج ہے جس طرح مثبت حقیقت کج ہے۔ یہ بات معنیات کے نقطہ نظر سے خاصی غیر معمولی ہے کہ وجود کج ہے تو غیر وجود بھی کج ہے۔

ہندوستانی فکر کا ایک موقف یہ بھی ہے کہ حقیقت علم سے باہر بھی وجود رکھتی ہے، یہ زبان کے نظام سے آگے کی منزل ہے، یعنی بے صدا آواز یا سکوت کامل یا خاموشی جو ام انسان یا جو زبانوں کی زبان ہے۔ خاموشی یا نون (मौन) کو ہندوستانی روایت میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہ زبان کا اصل الاصول یا سرچشمہ ہے۔ خاموشی بطور اصل زبان یا زبان کی کہ کے حرکی تصور کا احساس سبک ہندی کے شعرا بالخصوص بیدل و غالب کے یہاں بہت گہرا ہے۔ یہ بحث آگے آئے گی۔

بودھی فکر (دیکھیے اگلا باب) نفی کے باب میں ہندوستانی فلسفہ سے بہت آگے ہے۔ بودھی نظریہ ایوہ کی دو سے اثبات و نفی میں اگرچہ انفراتیق ہے یعنی دونوں ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن ایک کے تصور سے دوسرے کا تصور لازم آتا ہے۔ رات کے بغیر دن کا یا سیاہ کے بغیر سفید کا تصور ممکن نہیں۔ بودھی مفکر دھرم کیرتی وضاحت کرتے ہوئے ایک اور نکتہ پیش کرتا ہے جو غالب کی جدلیاتی شعریات کو کھنکھنے کی کلید ہے، یعنی الف کا کوئی اثبات اس وقت تک ممکن نہیں جب تک غیر الف کو اس سے مستثنیٰ نہ کر دیا جائے، یعنی الف وہ ہے جو غیر الف نہیں ہے۔ نیلا کنول سے مراد ہے غیر نیلا اور غیر کنول کا استثناء دیکھا جائے تو یہ نفی محض نہیں ہے بلکہ مرکب یعنی عمل سے مثبت ادراک کی توثیق ہے غیر مثبت کے استثناء سے۔ غالب کی شعریات میں یہ حرکیات اکثر و بیشتر کارگر ہے جس سے نفی در نفی کا پیچیدہ تعامل اور اشکال پیدا ہوتا ہے جو معنی آفریں تو ہے ہی جمالیات کے نقطہ نظر سے حسن آفریں بھی ہے۔

غرضیکہ نفی میں اثبات کارگر ہے اور اثبات میں نفی۔ بودھی منطقیوں کا اصرار ہے کہ منطقی طور پر تمام لفظوں کے معنی یک وقت مثبت بھی ہیں اور منفی بھی؛ چنانچہ چیزوں کا معنی

کا الگ الگ تصور اخراقی تعامل ہی سے قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے اس نکتہ اور سوچنے کے دو رستے جوڑے دار اتحاد (Binary Opposition) کے تعامل اور درپردہ کے نظریہ Trace میں فاصلہ بہت کم ہے۔ علییات کی دنیا میں اس کا مطلب ہوا کہ بغیر نفی کے حقیقت کا اثبات ممکن نہیں۔ یعنی حقیقت کا تصور بے نفی کے اندر سے خالی ہے، حقیقت کا تصور قائم ہوتا ہی نفی کی حرکت سے ہے۔ بدھوں کا ماننا ہے کہ زبان اور ارتجھ (معنی) کا جوہر نفی کی جدلیت ہے۔ یہ اشارہ ہم پہلے کر چکے ہیں کہ (لاشعوری طور پر ہی کسی) غالب کی طبیعت یا سائیکس یا افتاد ذہنی کو اس سے حیرت انگیز مناسبت ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کی سوچ میں جدلیت بطور جوہر کے کام کرتی ہے اور اکثر و بیشتر غالب کے یہاں حقیقت کا تصور حرکیات نفی میں ٹکدہ کر آتا ہے جو اس اصل الاصول کا اثبات ہے کہ ”نفی کی جدلیت زبان اور ارتجھ (معنی) کا جوہر ہے۔“

نفی کی نفی یا دوہری مفہیت (Double Negation) کا اصول بھی خاصی معنویت کا حامل ہے۔ اوپر نروان کے تصور کا ذکر کیا گیا کہ یہ نفی سے مملو ہے یعنی بغیر نفی کے نروان کا تصور قائم ہی نہیں ہوتا۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ سادہ نفی نہیں ہے، بلکہ اس کی بنیاد دوہری نفی یعنی نفی کی نفی کے اصول پر ہے۔ نیا یہ سوتر میں گوتم رشی کہتا ہے ”دکھ سب سے بڑی رکاوٹ ہے خواہش کی تکمیل میں، اور دکھ سے مکمل نجات نروان ہے۔“ یعنی دکھ برابر ہے خواہش کی عدم تکمیل کے جو نفی ہے، اور خواہش کی عدم تکمیل (نفی) کی نفی برابر ہے نروان کے۔

نروان کے تصور کی طرح اہنسا (अहिंसा) یعنی عدم تشدد کے قدیم تصور کو بھی دوہری مفہیت کی جدلیات کے بغیر نہیں سمجھا جاسکتا۔ اہنسا برابر ہے آ + ہنسا (अ+हिंसा)۔ ہنسا بمعنی تشدد اور آ اس کی نفی یعنی اہنسا = عدم تشدد۔ گویا عدم تشدد کا تصور جیسے بالعموم مثبت تصور سمجھا جاتا ہے، اصلاً نفی اساس تصور ہے۔ اہنسا کا الٹ یعنی مثبت ہے ’پرہیز‘ کیونکہ پرہیز (محبت، عدل، انصاف، ایثار) عبارت ہے ہنسا (تشدد) کی عدم موجودگی سے۔ چنانچہ پرہیز (یا سعادت کلی) ایسی صورت حالات (state of affairs) ہے جس کی جامع

تعریف منطقی طور پر ممکن ہی نہیں، البتہ جدلیاتی طور پر مانع تعریف ممکن ہے۔ پس ۱ + ہما کا مطلب ہوا تشدد کی نفی جو عدم تشدد کے رویے کے اثبات کی مراد ہے۔<sup>(6)</sup>

گویا تمام تر فوق معروضی یا تجربی تصورات کی نوعیت ایسی ہے کہ روزمرہ کی روایتی و رکی اثباتی زبان دو چار قدم چل کر لڑکھڑاتی جاتی ہے۔ چنانچہ نفی در نفی کی جدلیات سے لاشعوری یا تجربی تصورات کو قائم کرنے میں ناگزیر قسم کی مدد ملتی ہے۔ صنفِ غزل بالخصوص سبکِ ہندی کی غزل اگر نزاکتِ خیالی و مضمونِ آفرینی کے گونا گوں وسیعہ تجربی تصورات یا فوق معروضی ذاتی تصورات کی محفل ہو سکی ہے تو اس کی ایک بڑی وجہ ہماری نظر میں یہی ہے کہ غزل کی شعریات میں نفی کی جدلیاتی حرکت تدریجاً ہے جس کی طرف ابھی تک وہ توجہ نہیں کی گئی جو اس کا حق ہے۔ دیکھا جائے تو سبکِ ہندی کی راہ سے آنے والی تجربیت غالب کو اس ہی اس لیے آتی ہے کہ یہ وسیعہ خیالی، معنی ہندی، دقیقہ نگینی، نازک خیالی، حقیقت نگاری اور مضمونِ آفرینی سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ (تفصیل تجزیہ کے ادراپ میں ملاحظہ ہو)۔

جدلیاتِ نفی کی ایک اور صورت جو شعرِ بانی عمل کا آخر حصہ بنتی ہے، قابلِ غور ہے۔ مثال کے طور پر حسن و غیر حسن یا وفا و جفا دو معمول صورتِ حالات ہیں، جبکہ ان دونوں سے ہٹ کر کئی اور غیر متعین صورتِ حالات بھی ممکن ہیں، یہ جملے دیکھیے :

(۱) سہانا خوبصورت ہے

(۲) سہانا خوبصورت نہیں

(۳) سہانا بد صورت ہے

(۴) سہانا بد صورت نہیں

(۵) سہانا کچھ ایسی خوبصورت نہیں

(۶) سہانا بد صورت بھی نہیں

(۷) سہانا خوبصورت نہیں لیکن بد صورت بھی نہیں

ایک سے چار تک مثبت و منفی سادہ بیان ہیں صورتِ حالات کے، پہلے بیان میں

خوبصورتی کا اثبات ہے، دوسرے میں اس کی نفی ہے، تیسرے میں بدصورتی کا اثبات ہے، چوتھے میں اس کی نفی ہے۔ پانچواں سے ساتواں بیان پہلے کے چاروں سادہ اثباتی و منفی بیانات کی نفی ہیں یعنی سہانا کچھ ایسی خوبصورت نہیں، یا بدصورت بھی نہیں، یا سہانا خوبصورت نہیں لیکن بدصورت بھی نہیں، یعنی آخری تینوں سادہ نہیں پیچیدہ بیان ہیں۔ گویا نفی کی نفی سے الگ الگ صورت حالات قائم ہوگی، یعنی حقیقت کی وہ indeterminate غیر معینہ سطح جو سائنسی اظہار کی تحلیلی قطعیت کی گرفت کے ماوراء ہے۔ یہ نفی در نفی کی جدلیات سے 'اور شیہ' (فوق شعوری یا اوراک سے ماوراء) کو شعری طور پر 'ور شیہ' یعنی اوراک کے ذریعے انگیز کرنے کا وہ عمل ہے جو غالب کی تخلیقیت سے گہرا رشتہ رکھتا ہے اور سبک ہندی میں جس کی خاصی کارفرمائی ملتی ہے۔ جو ذہن جتنا وجود پاتی یا ماورائی یا تجربی طور پر نکلتے رہے یا نکلتے آفریں ہوگا اور معنی کے پیش پا افتادہ، روا جی، مالوس، رکی یا پامال رخ سے ہٹ کر اس کے غیر Other میں یا غیر معین، ناورد یا اچھوتے رخ کی قہار لانے کا خوگر ہوگا، انتہائی زیادہ اس کو نفی کی حرکت سے بہت ہوگی۔ سبک ہندی سے غالب تک کا تخلیقی شعریاتی سفر اس کا کھلا ثبوت ہے۔ ورنہ کیا وہ ہے کہ غالب کا ذہن و شعور جب جب انسانی رشتوں یا حقیقت کے اسرار و رموز میں اترنے یا اٹھنے کی تجربہ کی انوکھی، انجانی، ان دیکھی، ان چھوٹی، یا ناورد و نایاب سطحوں کو چھونے کا جتن کرتا ہے تو غیر معینہ معنیات کے نیرنگ نظر کا درکھونے کے لیے اکثر و بیشتر جدلیات نفی کو کسی نہ کسی طور پر انگیز کرتا ہے۔ اس کے اسنے ہراسے ہیں کہ محیط تحریر میں نہیں لائے جاسکتے، بسیار شیوہ ہا ست تاں را کہ نام نمیت۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ نفی کو دو ہرانے سے نفی اثبات میں بدل جاتی ہے یعنی نفی کو دوہرا کر دیا جائے تو بیان مثبت ہو جائے گا، مثلاً غیر الف کا مطلب ہے الف کے علاوہ اور غیر غیر الف کا مطلب ہے الف۔ دھیر چندر شرما نے بحث کی ہے کہ:

"not is not an 'object word'.

یعنی لفظ 'نہیں' میں کوئی شہیت نہیں ہے۔ دکنڈا یمن نفی کی منطقی اطلاقیات سے بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اگر "p" سچ ہے تو بھر "p" - "جھوٹ ہے۔ نشان - جو لا non



کی علامت ہے، کسی شے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ اسی نشان کو دوہرا کر دیں یعنی "p" -- تو مقدمہ پلٹ جاتا ہے یعنی مثبت ہو جاتا ہے، یوں اثبات و نفی کے کھیل کی کوئی حد نہیں، نفی و نفی در نفی کو بڑھایا جاسکتا ہے لامحدود تک، مثلاً "p" -- -- -- "....." نفی بڑھتی جاتی ہے۔<sup>(7)</sup>

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ نفی کی حرکت لامحدود ہے اور یہ فکر و فلسفہ کی ایک نہیں متعدد سطحوں پر کارگر ملتی ہے اور اس کی ان گنت صورتیں ہیں، علمیاتی اور معنویاتی طور پر بھی، نیز مابعد الطبیعیاتی و وجودی و تجربی طور پر بھی۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کا اظہار کلمہ نفی ہی سے ہو۔ واضح رہے کہ لفظ قائم ہی نفی پر ہے۔ یعنی مضمر نفی کا بھی اپنا تفاعل ہے جو زبان کے در و بست میں جاری و ساری رہتا ہے۔ کلمہ نفی ہر زبان میں محدود ہیں۔

اردو انہیں / نہ / نا / وغیرہ، یہ سب "ن" سے ہیں۔ اسی طرح یورپی زبانوں میں لاحقہ -um یا non- وغیرہ۔ اکثر ہند یورپی زبانوں میں کلمہ ہائے نفی زیادہ تر کسی نہ کسی نفی آواز سے علاقہ رکھتے ہیں۔ دوسری زبانوں میں دوسرے طریقے ہو سکتے ہیں، مثال کے طور پر عربی 'لا' لیکن غور طلب یہ ہے کہ عربی 'لا' ہو یا فارسی 'ہے' یا سنسکرت "न" یا سانسکرت "अ" یا اردو ہندی کا 'نہیں' 'نہ' 'نا' ان تمام تر کلمہ ہائے نفی کے اپنے کوئی معنی نہیں، یعنی ان میں کسی میں بھی کوئی شے پن نہیں۔ یہی معاملہ لفظ 'غیر' یا لفظ 'عدم' بطور لاحقہ کا ہے جو ہر چند کہ معنی کے حامل ہیں لیکن کسی دوسرے لفظ سے پہلے آکر اس کو پلٹ دیتے ہیں اور اس کی نفی بناتے ہیں۔ جس طرح دوسرے لفظ کسی نہ کسی شے سے علاقہ رکھتے ہیں، کلمہ نفی بطور نفی کسی شے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ تاہم جیسا کہ اوپر ہم نے دیکھا، جملہ میں آکر یہ شے پن کا حامل ہو جاتا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ کلمہ نفی کے استعمال کے بغیر بھی نفی کا تفاعل ممکن ہے۔ اور بھی متعدد صورت حالات ہیں، مثلاً استنبہا یہ ساخت کے جملوں میں انسلا کا نفی مثبت پہلو کی حامل ہو سکتی ہے، جیسے یہ کام تو آپ کر دیں گے نا؟ آپ تو کل آئیں گے نا؟ یعنی آپ تو کل آئیں گے ہی۔ یہ نفی اقراری ہے۔ اسی طرح استنبہا یہ کے جوابی رخ میں نفی انکاری بھی مضمر رہتی ہے۔ اور بھی متعدد صورت حالات ممکن ہیں اور تحقیقی عمل میں تو اس کے تفاعل کا حد و حساب ہی نہیں۔

غرضیکہ نفی ایسی طاقت ہے کہ زبان و معنی کے کھیل میں نفی کی حرکت لامتناہی مثبت کردار ادا کرتی ہے۔ چٹک نفی میں جو چیز کارگر ہے وہ اس کا 'نہ'۔ 'پنا' ہے جو فی نفسہ اندر سے خالی ہے لیکن اس 'نہ'۔ 'پنا' کے بغیر زبان میں معنی کا قرار و ثبات کارگر ہی نہیں ہو سکتا، یا جو صورت حالات غالب شعریات میں پیش آتی ہے، یعنی موصولہ و معمولہ یا پیش پا افتادہ کا استرداد یا معنی کو الٹکھا یا نایاب بنانے کا عمل، نیز معنی کو دھندلانے یا اس کو لائحہ عمل یا لامتناہی کرنے، یا تخلیقی طور پر معنی کی طرفوں کو کھولنے یا معنی کے طلسماتی نیرنگ نظر کو قائم کرنے کا عمل و تعامل وغیرہ کچھ بھی بغیر حرکیات نفی کے ممکن نہیں۔ دانش ہند کا صدیوں سے یہ موقف رہا ہے، اور اب دریدائی رد تکمیل بھی (جس کی اساس انتراقیت اور الٹوالی جدلیات پر ہے)، نفی کی حرکت کو زبان اور معنی کی علمہ قرار دیتی ہے۔ جدلیاتی فکر کی جیسی تخلیقی تعبیریں بغیر کسی 'معلوم' رشتے کے غالب کے کلام میں نظر آتی ہیں نہ صرف تعجب خیز بلکہ چشم کشا ہیں۔



## حواشی

- 1 دھیرندرا شرما، ص 21
- 2 *The Essentials of Indian Philosophy*, P. 102
- 3 دھیرندرا شرما، ص 24
- 4 ایضاً، ص 28
- 5 ایضاً، ص 35
- 6 ایضاً، ص 59-60
- 7 ایضاً، ص 115

## کتابیات

1. Basham, A L., *The Wonder that was India* (New York 1959).
2. Dharendra Sharma, *The Negative Dialectics of India* (East Lansing, Michigan 1970).
3. Hiriyanna, M., *The Essentials of Indian Philosophy* (London 1949).
4. Kosambi, D.D., *Ancient India* (New York 1965).
5. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsayng* (Chicago & London 1994).
6. Radhakrishnan, S., *Indian Philosophy*, Vol. 1 & 2 (London 1948).
7. Zimmer, Heinrich, *Philosophies of India* (London 1951).

جدلیات نفی کی بحث ہندوستانی فکر و فلسفہ کی تمام کتابوں میں ملتی ہے کہیں کم کہیں زیادہ۔  
 مندرجہ بالا ماخذ کے علاوہ بعض دیگر مصادر بھی دیکھا تو کتاب میرے مطالعے میں رہے ہیں۔  
 ان سب میں دھیرندرا شرما کی کتاب جو لندن یونیورسٹی کا ڈاکٹریٹ کا تھیسس ہے اور  
 مشی گن یونیورسٹی سے شائع ہوئی، مجھے زیادہ مدد اس سے ملی۔ جدلیات نفی بہت پیچیدہ اور  
 پھیلی ہوئی بحث ہے جو انشادوں اور ہندوستانی فلسفہ کے تمام دیہاتوں میں ملتی ہے۔  
 اختصار کے پیش نظر اوپر کے بحث کو فقط ان نکات پر مرکوز رکھا گیا ہے جن کو غالب کے  
 جدلیاتی ذہن کو سمجھنے کے لیے نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

"Non-being and being, emerges from the single ground, that is darkness. To make it darker is the gate of all wonder."

— LaoTse

## باب چہارم

"It is not mere negation, but a negation of negation that is an existence-being beyond existence and being. It is best defined by negatives since all positive expressions not only limit but pollute the pure concept of absolute Shunya "

(Walker, p. 453)

## بودھی فکر اور شونیتا

بودھوں کے نزدیک شونیتا (خُلائیہ تا) منجائے دانش ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو حقیقت کا علم ممکن ہے نہ اس علم کی ترسیل، اور نہ ہی دنیا کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جاسکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیتا انسانی وجود میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت یا آزادی مطلق کا احساس ہے۔ یہ لٹی محض نہیں بلکہ وجود یا وجود کے احساس سے دراجو وجود کا احساس ہے، اس کی لٹی ہے۔ شونیتا کے تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جاسکتا ہے کیونکہ تمام مثبت حیرانے نہ فقط شونیتا کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

فرض کیجیے ایک شخص نے چوری کی ہے۔ ایک دوسرا شخص جس نے چور کو چوری کرتے نہیں دیکھا، وہاں سے گزرتا ہے اور کہتا ہے کہ "چور یہی شخص ہے" اس لیے کہ وہ اُس شخص کو ناپسند کرتا ہے۔ پھر ایک اور شخص آتا ہے جس نے واقعتاً پہلے شخص کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے، وہ کہتا ہے کہ "چور یہی شخص ہے۔" دیکھا جائے تو پہلے اور دوسرے نے چوری کی واردات کے بارے میں ایک ہی بات کہی ہے کہ "چور یہی شخص ہے" لیکن دونوں کی سچائی میں جو فرق ہے، وہ بنیادی نوعیت کا ہے۔ یعنی ایک شخص جھوٹ

بول رہا ہے اور ظاہر کر رہا ہے کہ وہ جگ بول رہا ہے، اور دوسرا شخص جگ بول رہا ہے کیونکہ اس نے چور کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ کسی جگ کو قائم کرنے میں یہی فرق سب سے بنیادی فرق ہے۔ اگر ہم اس فرق کو نگاہ میں رکھیں جو پہلے اور دوسرے شخص میں ہے تو ہم شویتا (آگہی) اور اودیا (عدم آگہی) میں گرفتار عام آدمی کے فرق کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ بودھی مفکر چندر کیرتی کی اس حکایت کو بھل مثنیٰ لال نے نقل کیا ہے <sup>(1)</sup> جس میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اودیا میں گرفتار عام آدمی اس شخص کی مثال ہے جس نے سہائی کو نہیں دیکھا مگر سہائی کو جاننے کا مدعی ہے۔ جبکہ شویتا کی آگہی رکھنے والا شخص اس شخص کی مثال ہے جس نے حقیقت کو دیکھا ہے، اس سے گزرا ہے اور اپنے تجربہ کی بنا پر جانتا ہے کہ حقیقت کیا ہے۔

### بودھی فکر برہمن واو کے خلاف ہے

بدھ (پ 563 ق م) کے زمانے میں برہمنیت نظری مباحث کے گورکھ دھندے کا شکار تھی۔ بدھ نے کسی نئے مذہب کی ابتدا نہیں کی بلکہ برہمنیت کی پھیلائی ہوئی سماجی تفریق، ذات پات اور رسوم پرستی کے خلاف پر جوش آواز بلند کی اور معاشرتی مساوات نیز حسن عمل اور تہذیب نفس کا درس دیا۔ آتما اور پرما کا عقیدے کی جو اچاندوں کا مرکزی مسئلہ ہے، بدھ نے تائید کی نہ تردید۔ بدھ کو نوع انسانی کے اندوہ والہ (دکھ) اور زندگی کی ناپائیداری کا اتنا گہرا احساس تھا کہ اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے بدھ نے تہذیب نفس کا طریقہ تلاش کرنے پر ہی ساری توجہ مرکوز کر دی۔ اس زمانے میں تہذیب نفس کے جو طریقے رائج تھے وہ تزک عمل، کڑی ریاضت (تپسیا) اور نفس کشی کی تعلیم دیتے تھے۔ بدھ نے ان سب کو آزمائے کے بعد بتایا کہ شخص الہ اور الہ کا نکات یعنی 'دکھ' سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرنا چاہیے۔ بدھ سے پہلے عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ خواہش نفس (chhā) کو فنا کرنے کے لیے ہر قسم کے عمل کا تزک اور کڑی ریاضت کرنا ضروری ہے۔ لیکن بدھ نے "نفس کشی کی جگہ

ضبط نفس کی اور ترک عمل کی جگہ حسن عمل کی تلقین کی۔“ بدھ کا یہ لائحہ عمل اشد مارگ (آٹھ اصولوں والا طریق) کہلاتا ہے۔ بدھ نے چونکہ نفس کشی اور نفس پرستی کی انتہاؤں کے درمیان سچ کی راہ نکالی تھی، اشد مارگ کو پانچوم سچ کا راستہ The Middle Way بھی کہا جاتا ہے۔

بدھ نے الم کی نوعیت اور زندگی کے عملی پہلو کو تو نظر میں رکھا، نظری پہلو پر وہ زیادہ توجہ نہیں کر سکے۔ بدھ کی تعلیمات کو بطور فلسفہ منضبط کرنے کا کام بہت بعد میں ہوا۔ خدا اور حقیقت کے بارے میں بعض بنیادی سوالوں کے جواب میں بدھ نے اقرار کیا نہ انکار بلکہ مابعدالطبیعیاتی مسائل پر بدھ نے خاموشی کو ترجیح دی جس کی وجہ سے برہمنوں کے طبقے کی طرف سے شدید اعتراض بھی ہوئے۔ دراصل بودھی فکر اس طرح سے مذہبی فکر ہے ہی نہیں، یہ فقط ایک مٹوڑ ہے انسانی زندگی کو جاننے اور الم انسانی یا انسانی صورت حال کی نوعیت و ماہیت کو سمجھنے کا۔ بدھ نے تین چیزوں کو زندگی کی عظیم سچائیاں Marks of Existence کہا ہے: (2)

1. anatman (اناناत्मन्) اناتمن
2. anicca (अनिच्छ) انچہ
3. dukha (दुःख) دکھ

اول نفی آتما یعنی کسی چیز میں آتما، اصل، جوہر یا روح نہیں ہے، دوم نفی استقلال یعنی دنیا میں کچھ بھی مستقل نہیں ہے (ہر شے ہر لمحہ بدل رہی ہے، اور تو اور دریا کا پانی بھی جس میں دو بارہ آپ پاؤں نہیں ڈال سکتے، یا جسم کے خلیے بھی جو لمحہ بھر جیسے پہلے تھے دوسرے لمبے میں دیے نہیں رہتے)، سوم یہ کہ زندگی کی سب سے بڑی سچائی 'دکھ' ہے جس کی جڑ ترشنا (خواہش نفس) ہے۔ چنانچہ بدھ نے تہذیب نفس کے لیے لائحہ عمل دیا جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا۔ بدھ کی تعلیمات کو فلسفہ کی شکل ان کے بعد پانچ سو برس تک دی جاتی رہی۔ شویچا جس کو ناگارجن نے ہاریک جہلیاتی منطق پر استوار کیا دراصل بدھ کی اوپر بیان کی گئی تین عظیم سچائیوں کا منجڑ ہے۔ ناگارجن کا زمانہ پہلی دوسری صدی عیسوی کا

بتایا جاتا ہے۔

### ناکار جن اور شونیتا

ناکار جن کا کہنا ہے کہ منہاں اگرچہ ٹھوس دکھائی دیتا ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے، (انچہ)۔ یہ اسباب و علل کے نتیجے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور سوا بھلا (स्वभाव) نہیں رکھتا یعنی آزادانہ یا بالذات اپنا وجود نہیں رکھتا۔ وہ شعور یا انفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے غیر اصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی غیر اصل نکل کا ایک نمونہ ہے، اس لیے وہ بھی غیر اصل ہے۔ غیر اصل کے ذریعے اصل کو جاننا اور سمجھنا ناممکن ہے، چنانچہ نہ اس کا اقرار کیا جاسکتا ہے نہ انکار کیا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مابعد الطبیعیاتی سوالوں کا جواب بدھ نے خاموشی 'شونیتا' (शून्यता) سے دیا ہے۔ اس انتہا یا اُس انتہا سے بچنے اور بچ کی راہ اختیار کرنے کی وجہ بھی یہی ہے۔ غرض ایک مطلق 'خالی پن' ہے 'شونیتا' جس میں انفراد، اقرار، شناخت، کسی چیز کا مطلق اثبات منطقی طور پر ناممکن ہے۔<sup>(3)</sup>

حقیقت کی تلک کو یا آگہی کی انتہا کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا اظہار عارفوں یا اولیا نے بے زبانی کی زبان، language of unsaying میں کیا ہے۔ بدھ جو ذات مطلق یا روح کے بارے میں خاموشی اختیار کرتا ہے، اس نے سزا الیاس کے لیے جو اصطلاح استعمال کی ہے وہ 'شونیم' ہے۔ 'شونیم' کا لفظی ترجمہ ممکن نہیں، مطلق خالی پن، مطلق خلا جہاں کچھ بھی نہ ہو، مکمل خاموشی، خانا۔ لیکن 'خالی پن' سے مطہیت کا تاثر پیدا ہوتا ہے جیسے پہلے کچھ تھا اور کم ہو گیا، لیکن 'شونیم' اس معنی میں خالی پن نہیں، بلکہ خالی پن سے بھری ہڈی کی کیفیت، یہ منفی نہیں، عرف عام میں مثبت بھی نہیں، بس کچھ بھی نہ ہونا قطعاً کچھ نہ ہونا، اکیلا، تنہا، بے لوث، وجود محض، بسیط، کراں تا کراں، خالی پن سے بھرپور، اسے بیان کرنا مشکل ہے۔

لفظ بدھ کا مطلب ہے 'آگاہ' جو جانتا ہو۔ بدھ نے کہا ہے میں کچھ بھی نہیں جانتا۔ 'آگہی' کے۔ بدھ کو 'بدھ' کہا ہی اسی لیے جاتا ہے، یہ نام گیان پانے کے بعد رائج ہوا۔



ورنہ اصل نام تو گوتم تھا۔ بودھی کا مطلب ہے آگہی۔ مشرق کی استعاراتی زبان میں کم و بیش جو مفہوم 'آئینہ' کا ہے یا 'میتھل آئینہ' جس میں حقیقت کا عکس جھلکتا ہے ہر شے کا عکس جیسی وہ ہے، لیکن گزراں، بے لوث، بے تعلق، بے غرض۔ اپنے آپ میں گمن 'بے اصل' 'صفر' 'شونیم'، یہ آگہی محض 'بدھ کیفیت' ہے، یعنی Buddhahood۔ یہ غیر متعین مفہوم کیونکہ غیر غرضی ہے۔ کسی مذہب و مسلک سے اسے کچھ لینا دینا نہیں۔

اسی طرح شونیتا بطور اصطلاح کا لفظی ترجمہ بھی ناممکن ہے۔ شونیتا کا لغوی مطلب ہے صفر، اندر سے خالی۔<sup>(4)</sup> چنانچہ شونیتا کا مطلب ہوا صفر اصل الاصول (The Zero Principle) یعنی ہر شے کا خالی ہونا، اشیا کا بے اصل ہونا (Emptiness / Voidness)۔

ناگارجن کے بنیادی متن کا نام Pragyapramilla (परमप्रमिता) (تحلیل علمیات) ہے۔ ناگارجن کا کہنا ہے<sup>(5)</sup> کہ تمام اشیا Dependent Origination کی ہیں یعنی قائم باغیر ہیں، کائنات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں ہے، اشیا علت و معلول کے رشتے کی وجہ سے ایک دوسرے پر منحصر ہیں، اس لیے آزادانہ وجود نہیں رکھتیں، یا اصل سے عاری ہیں۔ یعنی ہر دکھائی دینے والی یا تصور کی جانے والی شے جو ہر (سوہو) = اصل = Essence سے خالی ہے یعنی شونیتا ہے۔ دیکھا جائے تو ان محنت اعداد کے جھوم میں سب سے اہم عدد صفر ہے جو اندر سے خالی ہے۔ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت ہے اور تمام اعداد کا منبع و ماخذ ہے لیکن بالذات شونیتا ہے۔ کائنات میں ہر شے کسی دوسری شے پر انحصار رکھتی ہے اور وہ دوسری شے پھر کسی دوسری شے پر اور وہ شے کسی اور شے پر، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ گویا کسی شے میں خود اس کا اپنا پن، سوہو (स्वभाव) یا لازمی ماہیت essential nature یا اصل یا جو ہر نہیں۔ اس لیے ہر ہر شے شونیتا ہے۔ اس صفر اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی استردادی فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم باغیر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل الاصول کو سمجھنا یا اس کی آگہی حاصل کرنا شونیتا ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہی منجائے دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے :

"Void or Shunya according to Buddhism is the highest wisdom."

بودھی مفکر ناگارجن کہتا ہے جو شے اپنی اصل نہیں رکھتی وہ اپنی غیر اصل بھی نہیں رکھتی، اس لیے کہ غیر وجود بھی اسی کا ہو سکتا ہے جس کا وجود ہو، جس کا وجود نہیں اس کا غیر وجود (عدم) بھی نہیں۔ چنانچہ شونیتا دو انتہاؤں کے تضادات سے بچنے کی راہ ہے۔ جب شے ہے نہ لاشے، جب وجود ہے نہ عدم، جب فنا ہے نہ بقا تو ان کا تضاد باہمی بھی فریب نظر یعنی شونیتا محض ہے۔ چنانچہ نہ آتما (روح) کا وجود ثابت ہے نہ پرما (برہم) ذات مطلق) کا یعنی نہ اس کا ہونا ثابت ہے نہ اس کا نہ ہونا ثابت ہے۔ ناگارجن کے مطابق ہستی و نیستی، شے و لاشے، ہاں اور نہیں، نام نہاد محض ہیں، یہ اصطلاح بھریں جنہیں زبان نے اپنی شویت سے روایا قائم کر رکھا ہے، (زبان شویت کے بغیر لفظ نہیں توڑ سکتی) چنانچہ دو انتہاؤں کے بیچ درمیانی عرصہ جو کچھ بھی ہے، وہ خالی یعنی شونیت (خاموشی) ہے۔

ناگارجن کا شارح چند کیرتی (چھٹی ساتویں صدی عیسوی) شونیت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اشیا چونکہ قائم باخیر ہیں، अस्तित्व نہیں رکھتیں، یعنی ان کی اصل ثابت نہیں، اور چونکہ ان کی اصل ثابت نہیں ان کی अस्तित्व غیر اصل بھی ثابت نہیں۔ پس شونیت سے مراد اس انتہا اور اس انتہا دونوں سے بچنا ہے، یعنی جب نہیں نہیں ہے تو ہاں بھی ہاں نہیں ہے (دوسرے لفظوں میں ہر ہاں نہیں سے اور ہر نہیں ہاں سے ہے) پس جب وجود ثابت نہیں تو غیر وجود یعنی عدم وجود بھی ثابت نہیں:

"What lacks origination by itself lacks existence or emergence (अस्तित्व), and having lacked existence or emergence, it lacks destruction or non-existence (नस्तित्व). 'Emptiness' (Shunyata) is thus intended for the two extremes, existence or production and non-existence or destruction, and in this way 'emptiness' (Shunyata) means the Middle Way."<sup>(6)</sup>

دوسرے لفظوں میں اصل یا جو نہ پیدا کیا جاسکتا ہے نہ وہ ناپائیدار ہے، وہ قائم بالذات ہونا چاہیے، جبکہ جملہ اشیا و تصورات قائم باخیر ہیں، علت و معلول سے پیدا ہوتے

ہیں اور ناپائیدار ہیں۔ یہ دونوں تضاد یا جتنی بر تضاد ہیں۔ مسئلہ کا حل یہی ہے کہ ہر وہ چیز جو قائم بالغیر ہے اصل سے جاری ہے۔ چونکہ اشیا اصل سے جاری ہیں اس کا الٹ بھی ثابت نہیں کیا جاسکتا، یہی سچ کا راستہ ہے جو شویت ہے۔ شویت کا فلسفہ جو انتہاؤں کو رد کرتا ہے مدعیہ مارگ کہلاتا ہے۔ ناکارجن کے فلسفہ کا اصطلاحی نام ماد صوبیک (materialism) ہے۔

مابعد الطبیعیاتی وجودی (Ontological) فکر کا سارا کھیل وجود و لا وجود کا کھیل ہے۔ ہومی فکر کی رو سے ذات مطلق (برہم) کا ہونا چونکہ ثابت نہیں اس لیے ذات مطلق کا نہ ہونا بھی ثابت نہیں۔ شویت ایک قلم تضادات کو تحلیل کرتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا مذہب سرے سے شویت کا مسئلہ نہیں۔ شویت برہمیت کے تمام اعتقادات کو جو مطلقیت یا اورائیت یا وجود و لا وجود (برہم اور مایا) پر مبنی ہیں نیکھت خارج کرتی ہے۔ درجہ وار رد و رد کی یہ تحلیل (یا رد تھیلی) مطلق جدائیاتی قوت (energy) ہی شویت ہے۔ جدایات نئی کی مثبتیت ہومی فکر میں ایک ہم گیر حرکیاتی قوت (radical energy) کی سی ہے جو بے دریغ ہر شے کو بے دخل کرتی ہے۔ غور طلب ہے کہ 19 سال سے کم عمر میں غالب نے بیدل کو قضین کرتے ہوئے یہ اشعار کس مقام سے کہے ہوں گے۔

قطع سطر ہستی و آرام فنا ہے	رفار نہیں بیشتر از لغزش پا ہے
حیرت ہمہ اسرار پہ مجبور خوشی	ہستی نہیں جز بستن بیان وفا ہے
حشال گداز آئندہ ہے مہرت بخش	نظارہ حقیر چہستان ہوا ہے
گلزار دمیدن شردستان دمیدن	فرصت تپش و حوصلہ نشوونما ہے
آہنگ عدم نالہ پہ کہسار گرد ہے	ہستی میں نہیں شوشی ایجاد صدا ہے
آہنگ اسد میں نہیں جز غم بیدل	عالم ہمہ افسانہ یا دارو و ما ہے

نور محمدیہ سے کچھ اور شعر دیکھیے :

رسیدن گل بارغ دلمانگی ہے	صبت حمل آراے رفتار ہیں ہم
خلق ہے صفو مہرت سے سبق ناخواندہ	ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورق گردانہ
مہرت طلب ہے حل معنائے آگہی	خیمہ گداز آئندہ اعتبار ہے

بازی خور فریب ہے اہل نظر کا ذوق ہنگامہ گرم حیرت بود و نمود تھا  
 لاف و اٹل غلط و قطع عبادت معلوم درد یک سفر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں  
 جدائی فکر کی یہ پنگاریاں جن کا آغاز نوجوانی میں ہوا تھا، بعد کے زمانہ میں بھی  
 اڑتی رہیں:

نہ وہ تہہ و عالم کی حقیقت معلوم لے لیا مجھ سے مری ہوج عالی نے مجھے  
 ہے پرے سرحد اداک سے اپنا سکھو قبلے کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں  
 اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے حیراں ہوں بحر مشاہدہ ہے کس حساب میں  
 ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود ہیں غلب میں ہنوز جو جاگے ہیں غلب میں  
 جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں مستی اشیا مرے آگے  
 یہ چند مثالیں سلسلہ کلام کو قائم رکھنے کے لیے سرسری طور پر درج کر دی گئیں اس  
 احساس کے ساتھ کہ صنف غزل کی رسمیات اور ایمائیت ہی کچھ ایسی ہے کہ چند اشعار نقل  
 کر دینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اس طور پر کچھ ثابت کر بھی لیا جائے تو وافر تعداد میں ایسے  
 اشعار کا بھی امکان ہے جن سے اُسی امر کی تکذیب ہو جائے جس کی توثیق کی جا رہی ہے۔  
 چنانچہ کسی مقدمہ کے اثبات یا نفی میں پورے کلام کا نظر میں رہنا، قصیم و تکرار کے سلسلوں کا  
 دیکھنا، شعر کے داخلی نظام میں کسی خصوصیت کا موجد نہ ہونے کی طرح جاری و ساری رہنا یا نہ  
 رہنا، نیز لاشعوری تخلیقی تعامل یا اتاد و تانی کے اضطرابی رشتوں سے کسی بات کی توثیق و  
 تصدیق ہونا یا نہ ہونا، ان جملہ امور کا پیش نگاہ رہنا ضروری ہے۔ ابتدائی اہداب کے بعد یہ  
 بحث اردو فنون کی حتی الامکان تاریخی ترتیب، متداول دیوان اور ذائقہ غالب کے بدلتے  
 گراف کے سیاق و سباق میں جملہ متون کے مطالعے اور تجزیوں میں اٹھانے کی سعی کی  
 جائے گی۔ سردست جو کچھ عرض کیا جا رہا ہے فقط tentative ہے تاکہ تھیمس کا بنیادی مسئلہ  
 و مفروضہ نظر میں رہے۔

ایک اور صحیفہ بھی ضروری ہے۔ ہمارے یہاں عام طریقہ ہے کہ شاعر کی خارجی  
 زندگی و دنیا داری کے معمولات، اور اس کی تخلیقی دنیا و تخیلی جہان معنی میں خلط بحث کیا جاتا

ہے۔ شاعر ایک معاشرتی انسان ہے لیکن اس کی تخلیقی دنیا ایک تھکنی دہنی تشکیل ہے جو باطن کی آگ سے چپ کر نکلتی ہے۔ غالب ایک عملی دنیا دار انسان تھے۔ اپنے زمانے کے انسانوں کی طرح ان کے بھی دنیوی معاشرتی مذہبی عقائد اور رویے تھے اور متعدد مصائب و مسائل و معائب بھی، ان میں تناقض بھی ہو سکتا ہے۔ جہاں ان کے سوانحی کوائف سے مدد لینا ضروری ہے وہاں یہ بھی نگاہ میں رکھنا ضروری ہے کہ تخلیقی دنیا میں وہ ان سے بے لوث، الگ اور مختلف بھی ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی دنیا بے لوث آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آکاشیں پگھل جاتی ہیں اور تخلیق کے کوندے یا white heat سے نکل کر ایک ایسا آسانی جادوئی جہان معنی وجود میں آتا ہے جس کی اپنی زمین اور اپنا آسمان ہے، اپنے دشت و صحرا ہیں، جہاں دریا خاک پہ نہیں گھستا ہے، منزلیں اور پہاڑیں میرا افسانہ کی رفتار سے آگے بھاگتے ہیں، جاہلی خیالی و دہنی تصویریں ہیں، جہاں بہار شوق، چمن نکل، رنگ گل دلہپ ہے، اور پری چکران نازک اندام کی ٹھک پیرا اپنی ایسی کہ اس کی بہار کو کوئی خزاں نہیں۔ غالب اپنی عملی دنیوی زندگی میں صوفی صافی، رند و پارسا، شیعہ و سنی، رافضی و ماورائہری، گنہگار و عصیاں کار و خطا کار کیا کیا نہیں ہو سکتے، لیکن اپنی تخلیقی دنیا میں وہ ایک الگ مقام پر ملے ہیں جہاں دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں۔ شاعری سے بحث کرتے ہوئے ہمارا سروکار زیادہ تر تخلیقی دنیا کے خیالی چکروں سے ہوگا یا اُس نور البصیرت سے جو غالب کے جہان معنی سے بھرتا ہے۔

### ویدانت اور شونیتا کا فرق

دانش ہند میں متعدد مقامات پر جہاں حقیقت مطلق یا غیر وجود کی تعریف کرنا مقصود ہے، جدلیات نفی سے کام لیا گیا ہے۔ اپنشدوں میں جب برہم یعنی مصدر ہستی کی تعریف کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ برہم کیا ہے، اور جب ایک کے بعد ایک سب تعریفیں ساقط ہو جاتی ہیں تو 'نیتی'، 'نیتی'، 'نیتی' کہا گیا ہے یعنی یہ بھی نہیں ہے وہ بھی نہیں۔ برہم نرگن (nirgun) ہے یعنی گن (gun) صفات سے بری ہے۔ وہ اُسمورتی (asmita) ہے یعنی جس کی صورت (شکل و صورت) ممکن نہیں، وہ ناقابل تصور ہے، ناقابل بیان ہے، اس کی

گہرائی کو پایا نہیں جاسکتا، بلندی کو ناپا نہیں جاسکتا، وسعت کو دیکھا نہیں جاسکتا، وغیرہ وغیرہ۔ کسی بھی مثبت پیرایے میں ذات مطلق کی تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو تصور محدود ہو جاتا ہے یا ذات تعینات کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس لیے ہر تعریف کو رد کرتے ہوئے فنی بالکرار سے 'نیتی'، 'نیتی' کہا گیا کہ یہ بھی نہیں وہ بھی نہیں وہ بھی نہیں۔

بظاہر یہ خیال ہوتا ہے کہ ویدائی مایا اور بودھی شونیتا ملتے جلتے فلسفے ہیں کیونکہ دونوں کی رو سے اسما و اشکال کی دنیا کا رد لازم آتا ہے۔ لیکن حقیقت مطلق کے تینوں دونوں کا رویہ الگ الگ ہے۔ بودھی فکر مادی مفروضات کو ہرگز راہ نہیں دیتی، اس میں خارجی حقیقت یا موجودات کے استرواد کا انداز مختلف ہے اور حقیقت مطلق کی سرے سے گنجائش ہی نہیں۔ بودھی فکر حقیقت کو واکپ (विकल्प) تصور محض یا درشتی (दर्श) یعنی 'نظر محض' قرار دیتی ہے اور موجودات کی ہر صورت کو قائم بالغیر، اس لیے بے اصل (شونیتا) قرار دیتی ہے، جبکہ ویدانت مجاز (مایا) اور حقیقت مطلق (برہم) کے فرق (بھید) کو غیر اصل قرار دیتا ہے اور صرف حقیقت مطلق (برہم) کو جاری و ساری اور 'پریم ارتھ ستیہ' (परम अर्थ सत्य) اصلی سچائی قرار دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دنیا 'مایا' ہے اور اس کی اصل 'برہم' ہے۔

دونوں روایتوں کا فرق اس سے بھی کہیں زیادہ گہرا اور بسیط ہے۔ ویدانت کا تعلق اپنشدوں کی آچمن روایت سے ہے (آتما + پر ماتما = برہم)۔ بودھی فلسفہ کا تعلق اتاچمن (अनात्मन) مٹی آتما کی روایت سے ہے جو آتما، پر ماتما، برہم اور ان سے متعلق تمام برہمن مابعدالطبیعیات سے انکاری محض ہے۔ اپنشدوں کی رو سے حقیقت مطلق اصل اور کائنات غیر اصل یعنی محصیا (मिथ्या) یا 'مایا' (माया) ہے۔ بزم ہستی کی روٹی مایا سے ہے جو 'میلایا' (تماش) یا فریب نظر ہے اور توہم کا کارخانہ ہے، جبکہ حقیقت مطلق (برہم) کائنات کے ذریعے ذریعے میں جاری و ساری ہے اور حاضر و ناظر ہے:

یہ توہم کا کارخانہ ہے

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

بودھی نفس و فکر سا ہے کچھ  
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

— مہر —

خلو ہستی مطلق کی کمر ہے عالم  
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

— غالب —

جو نام نہیں صورت عالم مجھے منظور  
جو وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

— غالب —

ہاں کائنات مت لرزے ہستی  
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

— غالب —

بودھی فکر بخلاف ویدانت کے روح کو بطور جوہر نہیں مانتی۔ حقیقت خارجہ میں اشیا اپنی صفات سے پہچانی جاتی ہیں۔ لیکن بودھی فکر کی رو سے صفات بھی علت و معلول پر مبنی ہیں یعنی قائم بالآخر ہیں، موجودات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں، اس لیے ہر چیز شونیہ یعنی اصل سے عاری ہے۔ بودھی فکر کہتی ہے کہ جوہر، روح، مادہ، سب زبان کے قائم کردہ تصورات ہیں جو چلن اور استعمال عام سے ایسے مان لیے گئے ہیں، مگر اصل سے عاری ہیں۔ جدلیات لگی کا استعمال ہر چند کہ اپنشدوں سے چلا آتا ہے، لیکن بودھوں کا طریقہ فکر اپنشدوں سے کہیں گہرا اور کہیں بھرپور ہے اور یہ براہمن واپرینی برہمنیت، برہم، آتما، پرماٹما یا مایا کی قدم قدم پر نفی کرتا ہے۔<sup>(7)</sup>

شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں

بودھی فکر میں جدلیات نفی مرکزی فلسفیانہ طور ہے لیکن وجہ وار نفی در نفی سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ کسی نہ نہیں حقیقت کا علم نہیں بلکہ Prajna (प्रज्ञा) ہے جو عبارت ہے تمام نظریات اور سوچنے کے تمام طریقوں کی نفی در نفی یا نفی تام سے۔ واضح رہے کہ شونیتا، گیان یا علم کا زمرہ یا نظریہ نہیں، یہ گیان کے تمام مروجہ اطوار یعنی زمروں یا نقطہ ہائے نظر کی نفی ہے۔ گویا prajna آگہی ہے جو کسی موضوع کلی یا مواد پر منتج نہیں ہوتی، یعنی یہ آگہی ہے اس احساس کی کہ کائنات میں کچھ بھی، یعنی کوئی بھی شے، کوئی بھی خیال، کوئی بھی نظریہ، کوئی بھی تصور، کوئی بھی نقطہ نظر، کوئی بھی اصول قائم بالذات نہیں۔ اور چونکہ کچھ بھی قائم بالذات نہیں، اس لیے ہر ہر شے اور تصور شونیتا ہے یعنی اصل سے عاری، بے وجود اور اندر سے خالی ہے۔

بودھی فکر ماورائیت یا ما بعد الطبیعیاتی فکر کو قریب پہنچنے نہیں دیتی۔ یہ ہر مسئلہ کو قضایا کے طور پر دیکھتی ہے اور پھر اس کی نفی در نفی (شونیتا) سے تنقید محض کا سماں پیدا کرتی ہے۔ واضح رہے کہ بودھی فکر خود کوئی موقف اختیار نہیں کرتی بلکہ مد مقابل کو چیلنج کرتی ہے کہ اگر کوئی منطقی موقف ایسا ہے جو کسی حقیقت کی اصل یا جو ہر کو ثابت کر سکتا ہے یا شونیتا کے رد کی تاب لاسکتا ہے تو وہ غور کرنے کے لیے تیار ہے۔ لیکن ناگارجن کی بودھی منطق میں جہاں ہر قضایا دوسرے قضایا کا رد ہے، ہر موقف کی آلائش شونیتا کی جدلیاتی آگ کی زد میں آکر راکھ ہو جاتی ہے اور باقی رہ جاتا ہے فقط آگہی و آزاری کا احساس<sup>(8)</sup>۔

بودھوں کی سب سے بڑی اصطلاح نروان (Nirvana) بھی ایک منفی اصطلاح ہے۔ اوشو کہتا ہے کہ نروان کے معنی ہیں شمع کو بجھا دینا۔ شمع یا اس کی ٹوکا بجھ جانا استعاراً عبارت ہے اندھیرے، گھنپ اندھیرے یا اتھاہ تاریکی سے۔ اتھاہ تاریکی سے زیادہ منفی اور کیا ہو سکتا ہے:



بودھی فکر کے بارے میں یہ بھی واضح رہے کہ یہ رویہ ہر طرح کی انتہاؤں یا تقاضات سے بچنے کا ہے۔ ویدانت کا مقصود ہے دوئی یعنی حقیقت و مجاز کی دوئی کو مٹانا۔ جبکہ بودھی فکر حقیقت و مجاز ہی کو نہیں مانتی تو دوئی وغیرہ کے چکر میں بھی نہیں پڑتی۔ بودھی فکر کا منہا ہے ذہن کو پہلے سے چلے آ رہے متعین یا معمولہ تصورات کی جکڑ بندی سے آزاد کرنا (یعنی وہ کام جو اپنی دنیا میں غالب شعریات کرتی ہے)۔ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ویدانت جہاں یکسر وجودیاتی (Ontological) ہے، بودھی فکر یا شونیتا علمیاتی (Epistemological) ہے،<sup>(9)</sup> لیکن نتیجہ یہ علم کا زمرہ نہیں، علم کا طور محض ہے۔ اس کا منہا نقطہ ذہن انسانی پر دھار رکھنا ہے کہ وہ تقاضات کی دھند کو کات کے آزادی کو پاسکے۔ یہاں ساری اہمیت تقاضے مفروضات کو پارہ پارہ کرنے والی ہے لاگ منطق اور تنقید محض critique par excellence خارا کہاف ہدلیاتی نگاہ کی ہے۔<sup>(10)</sup> یہاں بحث ایک اور ایک، موجود و لاموجود، استقلال و عدم استقلال کی نہیں، بلکہ ایسا انداز نظر پیدا کرنے کی ہے جو جاری و ساری دورے binary تضادات کے رد و ردو سے ان کا خالی پن دکھا سکے کہ سارا الجھاوا انہیں مفروضات کا پیدا کیا ہوا ہے۔ شونیتا ذہن کو موجودات کی تقاضے آلائشوں سے پاک کرنے کا نام ہے تاکہ اصل اس طرح نظر آئے (انتہاؤں اور تعینات سے ہٹ کر) جیسے وہ ہے *anatta* یعنی آزادی مطلق۔ گویا شونیتا میں اصرار اتنا کسی جانے جاسکے والے مقصود کے علم (حیوان) پر نہیں، جتنا جاننے کے علمیاتی طور یا ذہنی رویے پر ہے، یعنی ایسے ذہنی رویے پر جو ہر طرح کے تقاضات اور تعینات کو کات سکتا ہو۔ بودھی فکر کی رو سے خیال کو وجودیاتی اساس دینا سب سے بڑی فطرتی کا ارتکاب کرتا ہے۔ شونیتا کا کام ہی اس درشتی (نقطہ نظر) کو ذائل کرنا ہے۔ جیسا کہ ہے کہ بودھی فکر برہم، آتما، پراتما، ذات، مادہ، وغیرہ کسی کو مسئلہ نہیں بناتی، وہ انکار کرتی ہے نہ اقرار۔

شونیتا اس لحاظ سے مجتہدانہ فلسفہ ہے کہ وہ تمام سابقہ فلسفیات نقطہ ہائے نظر کے کلی رد و رد کی طاقت رکھتا ہے، بلکہ آئندہ بھی اگر مابوائی یا وجودیاتی اساس کی بنا پر حقیقت کے تئیں کوئی موقف اختیار کیا جائے تو شونیتا کی رو سے اُسے منہدم کیا جاسکتا ہے۔ شونیتا کا کہنا

ہے کہ جب بھی کسی وجودیاتی تجربے کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو وہ اندر سے خالی ثابت ہوتا ہے، اور یہ عمل سلسلہ در سلسلہ و لاشعاری ہے اور ایک گہرے خلا regress پر منتج ہوتا ہے۔ دراصل روزمرہ یا روٹین کو اصلیت تصور کرنے اور معمول زندگی کا غلام ہونے کی وجہ سے ہم حقائق کو جوں کا توں قبول کر لیتے ہیں اور گہرائی سے غور کرنے یا ان کے عقب میں جھانکنے کی زحمت نہیں کرتے۔ درندہ شوبھا کا دروازہ کھولنے کے لیے ناگارجن کا یہ قول کافی ہے کہ ”ہر وہ شے جو باہر کرمائل یا مختلف نہیں، اس کی اصل ثابت نہیں“۔ یعنی کوئی وجود بغیر صفات کے اور کوئی صفات بغیر وجود کے نہیں۔ جب ہر شے علت و معلول کے رشتے سے جڑی ہوئی اور قائم بالغیر ہے تو پھر اصل کیا ہے؟ ناگارجن کہتا ہے کہ آگ ایدھن نہیں، یہ دونوں مائل نہیں لیکن مختلف بھی نہیں کہ آگ کا تصور بغیر ایدھن کے اور ایدھن کا تصور بغیر جلنے کے نہیں کیا جاسکتا۔<sup>(11)</sup> یہ جدیاتی رو جملہ موجودات و وجودیاتی مظاہر و کوائف میں جاری و ساری ہے۔ ہر عمل منحصر ہے عامل پر اور عامل کا کوئی تصور بغیر عمل کے ممکن نہیں۔ پس اشیا جو بالذات یا جزوی یا کلی طور پر اپنے وجود یا ماہیت کے لیے کسی دوسری شے پر منحصر ہیں، کچھ بھی نہیں، شوبہ یعنی غیر اصل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نگوین کا کھیل اندر سے خالی ہے۔ (یا و رہے دریدا کہتا ہے کہ زبان میں معنی کا کھیل اندر سے خالی ہے)۔

### شوبھا اور فراہمیت

شوبھا کے بارے میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر شوبھا فنی و فنی کا فلسفہ ہے تو کیا یہ نیہتی یا نراہیت (Nihilism) کا فلسفہ ہے؟ مورتی نے اس کا جواب دیتے ہوئے کہا ہے<sup>(12)</sup> کہ بیشک بودی فکر حقیقت کے ہر معمول اور ہر ماورائی ممکنہ نظریہ کو رد کرتی ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ حقیقت ہی کو رد کرتی ہے۔ وہ تو صرف یہ کہتی ہے کہ حقیقت کی حقیقت یعنی اصل ثابت نہیں، اگر کوئی ثابت کر سکتا ہے تو وہ غور کرنے اور شوبھا کی کسوٹی پر اسے کسے کو تیار ہے۔ یہ معلوم ہے کہ بودی فکر وجودیاتی نہیں، وہ اپنے طریق کار

اور سوچ کے اعتبار سے علماتی ہے، نردان ہو یا تنھاگت، وہ کسی بھی تصور کی نظریہ بندی نہیں کرتی۔ شونیا جس کی رو سے ہر شے شونیا یا غیر اصل ہے، بالآخر وہ خود بھی مقصور یا اصل یا نظریہ یا عقیدہ قرار نہیں پاتی، شونیا فقط ایک ذاتی رویہ ہے یعنی سوچنے کا ایک طور یا انداز۔

شونیا اگر ہر طرح کے نقطہ ہائے نظر کو رد کرتی ہے تو اس سے مراد ہے کہ کوئی بھی مابعدالطبیعیاتی سسٹم منطقی طور پر ثابت نہیں ہے۔ بسمل متی لال نے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شونیا کی منطق کسی کی تعلیل نہیں ہے۔ مخالف کی تعلیل وہ فریق کرتا ہے جس کو اپنے کسی نقطہ نظر کو صحیح ثابت کرنا ہو۔ شونیا ایک طرح سے بے لوث بے فرض فریق ہے جس کا کوئی vested interest نہیں۔<sup>(13)</sup> شونیا فقط تنقید محض ہے دکھ بھری

دنیا کی جو بے اصل (شونیا) ہے اور جس میں ہر چیز قائم بالغير یعنی dependent origination کی ہے۔ ناگارجن کہتا ہے کہ دکھ کے مسئلہ کا حل دکھ کا ناش نہیں ہے بلکہ دکھ کو دکھ سمجھنے کے طور کا ناش ہے۔ پس شونیا وہ ذاتی طور ہے جو سوچ پر دھار رکھتا ہے، اسے ہر طرح کی نظریاتی لاگ سے پاک کرتا ہے اور آگہی و آزادی مطلق پر منتج ہوتا ہے :

طاعت میں تا رہے نہ سنے و انگلیں کی لاگ  
دورخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

### شونیا بطور آزادی و آگہی

ادھر وضاحت کرتا ہے کہ بدھ کی فکر میں برہم یا ذات مطلق کی اصطلاح استعمال نہیں ہوتی۔ بدھ برہم کو ہاتھ نہیں لگاتا، وہ فقط شونم کی بات کرتا ہے، ٹھی اعظم کی، شونیا کے لائحہ عمل کی جو زماں و مکاں سب کو حاوی ہے، آزادی مطلق، کراں تا کراں، پرسکون، بے لوث، بے صدا، خاموش۔ ناگارجن کا قول ہے :

"All named things come to rest in Shunya."<sup>(14)</sup>

آزادی مطلق سے مراد ہے ہر طرح کے نظریاتی تعینات یا ہر طرح کے موقف اور

متعلقات سے آزادی۔ شویج بطور طریق فکر غیر متعین ہے۔ اسے متعین کرنے کی ہر کوشش کہ وہ یہ ہے، یا وہ وہ ہے، شویج کو محدود کرنے یا غیر اصل بنانے کی کوشش ہے۔ جب وجود و عدم وجود کے تعینات ہی نہ رہے تو معمولہ تصورات پر مبنی خیال آرائی بھی کا اعدام ہوگئی۔ تمام تعینات، تمام موقف اور تمام نقطہ ہائے نظر کے رد و رد کو راجع عقیم یا آزادی مطلق کہا گیا ہے۔ شویج کا مطلب اس آزادی مطلق کا احساس ہے۔ لیکن بقول ناگارجن مرض کے علاج کو ایک اور مرض بنانا بھی مناسب نہیں۔ یعنی موجودات و تعینات کی دنیا اگر مرض ہے اور شویج اس کا علاج، تو نہیں بھولنا چاہیے کہ بودی فکر میں صبیہ کی گلی ہے کہ شویج کو ایک اور درشتی (نظریہ) تصور نہ کیا جائے۔ آزادی مطلق کے احساس کے ساتھ ساتھ شویج خود بھی کا اعدام ہو جاتی ہے۔

شویج آزادی مطلق میں کس طرح دخل جاتی ہے اس کا سراغ خود بدھ نے کشپ کو دیا ہے کہ فرض کرو کوئی شخص بیمار ہے اور ذید (حکیم) نے اسے ٹھیک ہونے کے لیے جڑی بوٹی دی ہے۔ جڑی بوٹی سے مرض تو جاتا رہا لیکن اگر خود جڑی بوٹی کے باقیات بدن میں باقی رہ گئے تو وہ شخص پہلے سے بھی زیادہ بیمار ہو جائے گا۔ بدھ نے کہا ”اے کشپ، شویج فقط دوا ہے متناقضات سے آزاد ہونے کی، لیکن اگر کوئی شخص دوا ہی کو سب کچھ سمجھ لے (یعنی ”درشتی“ یا مسلک یا عقیدہ یا نظریہ) تو اس کا مرض لاعلاج ہے۔“ (15)

اوپر ہم دیکھ آئے ہیں کہ بودی فکر مثبت دلائل کو راہ نہیں دیتی، اس میں معمولہ حقیقت و تصورات کے انہدام کا انداز یکسر جدیاتی ہے۔ کیا غالب کی افتاد و تابی بھی حیرت انگیز طور پر اس کے مماثل نہیں۔ غور طلب ہے کہ کیا غالب کے یہاں بھی جدیات نئی بے غرض اور بے لاگ فریق نہیں۔ یعنی کیا غالب کے یہاں بھی جدیات نئی مقصود بالذات نہیں فقط ذریعہ یا طور ہے زبان کی صوبت کے تعینات کو رد کرنے، یا روش عام کے جبر کو توڑنے، یا تناقضات کے رد و رد سے معناتی کشاکش کے متناطیسی عرصہ magnetic field کو قائم کرنے، معنی کی طرفیں کھول دینے یا جہان معنی کے تیرنگ نظر سے ایسی چکاچوند کرنے کا جس کی کوئی تفہیم آخری تفہیم نہیں۔

یہ بھی نظر میں رہے کہ غالب کی معنیاۓ تشکیل میں جدلیات نفی کے تعامل سے اکثر وہ بیکر خیالی جن میں اکثر اقلیت یا تھلیب یا رد و رد رہے، وہاں رد سے مراد تھلیب نہیں، بلکہ تضادات کے تخلیقی تصادم سے سچ کے عرصہ grey area کا خود مرکز ہو جانا اور معنی کا میکا کی محدود تعریف کے ورا ہو جانا ہے۔ یہ کیفیت شونیتا مراحل ہے۔ شونیتا میں کلپنا (معمولہ تصورات) ادویا ہیں، یہ شونیتا بے اصل ہیں۔ غالب کے یہاں بھی رائج خیالات، اعتقادات، نظریے، مسالک، معمولہ تصورات، سب پاؤں کی چیزیاں ہیں۔ اصل چیز روش عام یا عیش یا افتادہ یا معمولہ و موصولہ یا فہم عامہ کے جبر سے آزادی یا اوپر اٹھ جانے کا احساس ہے جو معمولہ یا مانوس کو رد کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ طرفوں کے کھل جانے کا احساس اصلاً آگہی و آزادی کا احساس ہے۔ شونیتا کی طرح اس میں بھی کہیں کوئی جبر، کوئی ادعا، کوئی ریاضت، کوئی زہد و اتقا، کوئی طبع، کوئی خوف، کوئی لالچ، کوئی جزا و سزا، کچھ بھی نہیں، سوائے اجتہادوں کو رد کرنے، سچ کا عرصہ اختیار کرنے اور دھیان یعنی فکر پر جدلیاتی دھار رکھنے کے، یعنی ایک رویہ واپنی، ایک حالت قلبی کہ رنج و راحت، نشاط و غم، دکھ سکھ، سرد و گرم، زبان، عزت و ناموس، ذلت و رسوائی سب ہموار ہو جائیں اور گزراں معلوم ہوں۔ بدھ کہتا ہے زندگی ایک پل ہے اس پر سے گزر جاؤ اس پر گھر مت بناؤ۔ غالب کہتے ہیں :

اگر بدل مقلد ہر چہ در نظر گزرد  
زہے روانی عمرے کہ در سفر گزرد

ہوں میں بھی تاشائی نیرنگِ تنہا  
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

واریتہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو  
کیجئے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

مرا شمول ہر اک دل کے بچ و تاب میں ہے  
میں دعا ہوں تیشِ نامہ تنہا کا

نہیں مگر سرو برگ اور اک معنی  
تماشاے نیرنگ صورت سلامت

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے  
روانی روش و مستی اور کبھی  
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے  
طراوت چمن و غولبی ہوا کبھی

شونیت اور دریدا

دانش ہند اور غی لکھریات کے رشتوں پر میں اپنی تصوری والی کتاب میں گفتگو کر چکا ہوں۔<sup>(16)</sup> پروفیسر فرتھ، سنجی راجا، دایٹ میگلج لا، بیرولڈ کورڈ اور کئی دوسروں کے خیالات اب پوری طرح سامنے آچکے ہیں (دیکھیے کتابیات باب ہذا)۔ اب اس بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوسیر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا تھا۔ دایٹ میگلج لا نے اپنی کتاب *Derrida on the Mend* میں پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ دریدا کی رو تکلیلی فکر اور ناکارجن کے شونیت میں گہرا رشتہ ہے۔ زیل کا اقتباس اس بارے میں چشم کش ہے۔

"Notice that even the name and concept of Shunyata are 'Provisional', i.e., 'Crossed-out' Shunyata, like Derridean différance, should not be hypostatized and cannot be framed by ratiocination. Remark as well that Shunyata is the 'Middle Path'. Clearly, Nagarjuna means Middle in the sense of the

Derridean between, tracking its 'and/or' (absolute constitution and absolute negation) between the conventional 'and/or' proposed by entitative theory Shunyata is not voidness but devoidness.-(17)

ہیرولڈ کورڈ جس نے اپنی کتاب میں بحرِ تری ہری، آرو بندو، شکر آچار، ناگارجن سب پر پورے پورے باب لکھے ہیں اور مفصل بحث کی ہے، ناگارجن کے بارے میں اقرار کرتا ہے:

In fact Magliola finds that in his destruction of the principle of identity by reductio ad absurdum analysis Nagarjuna employs the same logical strategy and often the very same arguments as are later used by Derrida. On this point Magliola seems to be correct Nagarjuna's shunyata (devoidness of being or self-existence) is as he says equivalent with Derrida's *différance*, and is the absolute negation which absolutely deconstitutes.-(18)

شونیتا خود کو بھی کالعدم کر دیتی ہے

شونیتا پر یہ اعتراض درج ہے کہ اگر تمام نظریے ناقص ہیں کیونکہ وہ اصل سے عاری ہیں (مجید جس طرح دہیہ کہتا ہے کہ ہر متن اپنی رو تکمیل کا جواز رکھتا ہے) تو پھر خود شونیتا بھی تو شفیہ ہے اور اس کو بھی تو اصل سے عاری کہا جاسکتا ہے کیونکہ کوئی تصور ایسا نہیں ہے جو داخلی تضاد سے مبرا ہو۔ بودھی فکر اس کا یہ جواب دیتی ہے کہ شونیتا فقط تنہید ہے حقیقت کے تصور و نظریوں کی، یہ خود حقیقت کا متبادل نظریہ نہیں ہے۔ ناگارجن کا قول ہے کہ "تکوار کی دھواں دوسروں کو تو کاٹ سکتی ہے خود اپنے آپ کو نہیں کاٹ سکتی۔" (19) کیا غالب بھی جہاں جہاں متناقضات کے محاورے میں بات کرتے ہیں یا جدلیات نفی سے سامنے کی حقیقت کو رد یا مستحب کرتے ہیں یا معمولہ تصورات یا آثار و ظواہر کا استرداد کرتے ہیں، تو خود مطلب ہے کہ کیا اپنی جانب سے وہ حقیقت کا کوئی متبادل تصور دیتے ہیں

یا نہیں دیتے؟ یا صرف رد کر کے، بے مرکز یا بے دخل کر کے، یا دوسرا رخ پیش کر کے یا سوال اٹھا کر، یا یہ دکھا کر کہ صورت حالات اندر سے خالی ہے آگے بڑھ جاتے ہیں؟ ذیل کے اشعار برائے نور پیش ہیں، دیکھیے غالب کیا کہہ رہے ہیں:

نکھنہ حیدریہ

کاشائے ہستی کہ برآمدنغشی ہے	یاں سوختنی اور وہاں سائغشی ہے
ہے فعلہٴ مضحکہ فنا حوصلہ پرواز	اے داغِ تنہا سپرِ انداغشی ہے
تُو خاکِ بسر کردنِ بے فائدہ حاصل؟	ہر چند بہ میدانِ ہوسِ تاغشی ہے
اے بے شرم! حاصلِ تکلیف و میدان	کردنِ بہ تماشاے گلِ افراغشی ہے
ہے سادگیِ ذہنِ تنہاے تماشا	جائے کہ اسدِ رنگِ چمنِ باغشی ہے

دیوانِ متداول .

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود	پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں	غزوہ و عشوہ و ادا کیا ہے
خکونِ زلفِ چہرے کیوں ہے	کہ چشمِ غمِ سا کیا ہے
بزد و گل کہاں سے آئے ہیں	اب کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

شوخی، خاموشی اور زبان

بومی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطہ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ زبان ایک تشکیل محض ہے جو رواج عام (routine) یا عامیانہ پن کا شکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جاسکتی ہے، زبان موعیت میں قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پاسکتی، یا حقیقت کی کہ کو بیان نہیں کر سکتی۔ زبان شفاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے، مراد ہے موضوعیت یا موعیت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور تعین ہے۔ زبان اور خاموشی میں سے خاموشی افضل ہے۔ (20)



شہیتا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رسیہ (رسو) یا بھید یا انسانی مقدر کے عیسق رازوں میں اترنے کے لیے شہید یعنی 'خاموشی' سے بہتر جراثیم ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شہد (کھام) خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر سنا خاموشی کے مسائل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھار گہرائیوں سے آتا ہے اور ان حد کی ناوجہا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے (مستم ز نوے کہ نہ از تار برآمد)۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھونتی ہے اور لامحدود حقیقت اور اتھار آزادی کا احساس دلاتی ہے۔ ان اشعار کے مضمرات سے سرسری گزر جانا خود پر ظلم کرنا ہے :

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے  
دعا عطا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

ہسان سبزہ رگ خواب ہے ذہاں ایجاد  
کرے ہے خامشی احوالِ بیخوداں پیدا

از خود گزشتگی میں خوشی پہ حرف ہے  
سوچ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

خوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے  
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے  
بہارِ شوخ و چمنِ نیک و رنگِ گلِ دلچسپ  
نیمِ بارغ سے پاؤں در حلقہ نکلتی ہے

ہوں تیراے دو عالم صورتِ فقرِ اسد  
فکر نے سوچی خوشی کی گریبانِ مجھے

مگر خامشی سے فائدہ اٹھائے حال ہے  
خوش ہوں کہ میری بات سمجھی محال ہے

نشوونما ہے اسل سے غالب فروع کو  
خاموشی ہی سے لکھے ہے جو بات چاہیے

ہدایا چشم تا دل درد ہے افسونِ آگاہی  
لگے حیرت سوادِ خواب بے تعبیر بہتر ہے

بودھی فکر کی رو سے زبان، چلن اور رواج کی قائم کردہ علامتوں کا ایسا نظام ہے جس کا کوئی حوالہ اس کے چلن اور رواج سے باہر کسی شے یا حقیقت میں نہیں ہے۔ ہر لفظ یا تصور کے معنی ایک دوسرا لفظ یا تصور ہے یعنی زبان میں زبان سے باہر جایا نہیں جاسکتا۔ یہی بات سائیکر کہتا ہے۔ ویدانت شبد (کلام) کی روحانی طاقت پر زور دیتا ہے۔ ویدانت میں اگرچہ شبد کا کوئی لازمی رشتہ بالذات برہم (ذات مطلقہ) سے نہیں لیکن استعاراتی اور علامتی طور پر اس سے مراد برہم ہی ہے۔ برہم کو ایشور داک (کلام) ہی کے ذریعے پیش کرتے ہیں، یہاں تک کہ داک اور برہم ایک ہو جاتے ہیں۔ مشہور قول ہے 'شبدہ برہم' (शब्दः ब्रह्म) یعنی شبد (کلام) ہی برہم ہے۔ لیکن بودھی موقف اس سے بالکل الگ ہے۔ بودھی فکر داک یعنی زبان کو فقط اصطلاح بھری سمجھتی ہے اور خوبیت کا پہلا کام ہی زبان کے قیادت اور محویت کو کالعدم کرنا ہے۔ ناکارجن کے بقول زبان محویت اور قطعیت کا شکار ہے، یہ دو شائے Binary تضاد ہی سے قائم ہوتی ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہ تضاد ہی غیر اصل کی جڑ ہے۔ بودھی فکر اسی لیے ہر تضاد کو تحلیل کرنے اور زبان کی

حدود سے آگے جانے پر اصرار کرتی ہے۔ شویچا زبان کی عامیانہ حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ نام نہاد انتہاؤں کو تحلیل کرنے نیز زبان کی موضوعیت اور شویچ سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔ حیران کن ہے کہ یہی کیفیت غالب کی تخلیقی افتاد میں بھی کارگر ہے۔ کیا وجہ ہے کہ غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر ملتے ہیں جہاں زبان اور خاموشی آنکھ پھولی کھیلنے ہیں۔ ان کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمول کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تشویق یا ترغیب ہے، مینائے معنی کے گہرا ہونے یا آئینہ کے تندی صہا سے کھیلنے کا جو اضطراب ہے، اس باطنی درد و کرب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں یا یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

دیکھا جائے تو ناگارجن ہوں یا شکر چاریہ، ہانڈیگر، بیدل یا غالب، سب حقیقت کی سکہ کو سمجھنے کے مظاہر ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں بیدل و غالب شکر چاریہ یا ہانڈیگر کی بہ نسبت ناگارجن کے زیادہ قریب ہیں۔ شکر چاریہ (शुक्रचरित / وحدانیت) کا مبلغ ہے اس کا مدعا ذات مطلقہ یا شعور کُل کا عرفان ہے۔ برہم شعور کُل ہے اور فاک برہم ہے۔ غالب کا مسئلہ اتنا ذات مطلقہ کا عرفان نہیں جتنا انسان کی ارضیت اور آزادی اور بے لوث آگہی کا عرفان ہے جو نوعیت کے اعتبار سے گیان دھیان سے مختلف سہی لیکن کم نہیں۔ ہانڈیگر زبان کے دام آگہی سے آگے جانے کا خواہش مند ضرور ہے لیکن Language is Being تک ہی جاسکتا ہے۔ جبکہ ناگارجن زبان کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ تحلیل اور تناقض سے قائم ہوتی ہے۔ اور اصل سے عاری ہے۔ اس کے رور و رو سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ شویچا ہے۔ لکھنگریہ ہے کہ کیا غالب بھی زبان کے موضوعی تناقضات، ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر دیے ہوئے نظریے سے آگے جانا نہیں چاہتے یا معنی کے نیرنگ نظر کا کھیل نہیں کھیلتے، یعنی کیا ہستی و نیستی، گناہ و ثواب، وجود و غیر وجود، مجاز و حقیقت، جنت و جہنم، دیر و حرم، رنج و غم، نشاط و الم، سب کے سب زبان کے زائیدہ نہیں یا گمان بھر یا فقط زبان بھر نہیں۔ کیا غالب کے اندرون میں جودت کی جو آگ بھری ہوئی قہی اس کو دوبارہ دیکھنے، غالب کے متن کو از سر نو پڑھنے، یا ساہتہ تعینات سے ہٹ کر

نئی قرأت کی راہ کھولنے اور نئے سرے سے جملہ امور پر غور کرنے کی ضرورت نہیں؟

چوتھر اس کے کہ اگلے باب سے سبک ہندی کی شعریات اور اس کی ہندوستانی جڑوں کی مفلکوں کا آغاز کیا جائے، مناسب ہوگا کہ 'زین اور خاموشی کی زبان'، نیز 'جنگلی کی مقصوفات' روایت میں کبیر اور خاموشی کی زبان پر مضموری سہی ایک نظر ڈال لی جائے۔

### زین اور خاموشی کی زبان

زین (Zen) 'دھیان' سے ہے۔ یہ بدھ مت کی وہ شاخ ہے جس کا چلن مشرقی بعید بالخصوص جاپان میں ہوا۔ شوبھا اگر جدلیات نفی یا حقیقی مطلقیت کی انتہائی شکل ہے، تو زین سرے سے مطلقیت ہی کو رد کرتی ہے اور لاشعور محض پر قائم ہے۔ کارل یانگ نے زین بدھ ازم کے بنیادی متون پر محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زین میں ہر چیز ایک ایسے غریب، ایسی تاریکی سے آتی ہے جس کی کوئی منطقی توجیہ ممکن نہیں ہے۔<sup>(21)</sup> زین میں کہا جاتا ہے کہ زبان یا لفظوں کے ذریعے کچھ بھی بتایا یا سمجھایا نہیں جاسکتا۔ زین تربیت گاہ میں استاد کہتا ہے یہاں کچھ بھی نہیں جو بتایا جاسکے، کوئی گیان دھیان، عرفان کچھ بھی نہیں جس کی وضاحت کی جائے۔ اعلیٰ ترین علم یعنی 'بدھی' ہر مطلقیت کے ورا ہے۔ مطلقیت اصل کو میلا کر دیتی ہے، یا معنی پر آلودگی کی جڑھا دیتی ہے۔ اگر کچھ جاننے یا حاصل کرنے کی خواہش ہے تو از خود حاصل کرو، روشنی یا معنی تک از خود پہنچنا افضل ہے۔<sup>(22)</sup> زین کسی طرح کا کوئی تصور یا کوئی علم، کوئی نظریہ، یا صوت و صدا، حرف و ندا، ذہن و شعور و لاشعور کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ نروان بھی نہیں۔ سب تعینات سے ورا ہونا، بے لوٹ ہونا ہی آزادی کا مل یا زین ہے۔<sup>(23)</sup> ایک مشہور زین گاتھا جو 'شان ہو' (469-497 بعد مسیح) سے منسوب ہے یوں ہے:

Empty-handed I go, and behold the spade is  
in my hands;

I walk on foot, and yet on the back of an ox  
I am riding;

When I pass over the bridge,  
Lo, the water floweth not, but the bridge doth  
flow. (24)

ازدوئے منطقیت الف کا الف ہونا اصول مطلق ہے۔ الف، غیر الف، یا الف، پ نہیں ہو سکتا۔ یہ اٹل ہے۔ منطقیت اصول عامہ کا جبر ہے جو آزادی اور تخلیقیت کی نفی ہے۔ تالی دو ہاتھ سے بھاگی جاتی ہے۔ زمین ایک ہاتھ کی تالی کی صدا ہے۔ یہاں بارش ہو سکتی ہے پانی کی بوند گرے بغیر، یہاں سمندر میں صحرا کا سکوت یا سکوت وشت میں سمندر کی موجوں کی آواز سنائی دے سکتی ہے۔<sup>(25)</sup> زمین کسی قسم کا ایجنڈا دینے کے خلاف ہے، کوئی درس کوئی ہدایت نامہ، کوئی حکم نامہ کچھ بھی نہیں:

"Follow your own path without recourse to given agenda. Given agenda is like asking a friend, 'what is that?' While pointing at moon, and receiving the reply, 'that is your finger'." (26)

ازدوئے زمین منطقیت ایک نوع کی قید ہے! اور آزادی کے احساس کے لیے منطقیت سے رہائی پانا ضروری ہے۔ فہم عامہ ایک اعتبار سے منطقیت کا جبر ہے، اور منطقیت تخلیقیت کی ضد ہے۔ فہم عامہ حس، اکہری، بے تہ اور معنی سے عاری ہے، جبکہ زمین تجلہ تخلیقیت ہے، یعنی ہر نوع کے جبر سے آزادی، فہم عامہ کے جبر سے آزادی، منطقیت کے جبر سے آزادی۔ یہ معنی غریب و نادار دنیا ب کی دنیا کی چیز ہے، اس کو محسوس کیا جاسکتا ہے سمجھایا یا بتایا نہیں جاسکتا۔

### کبیر اور خاموشی کی زبان

صوفی سنت اولیا صدیوں سے خاموشی کی زبان کو استعمال کرتے آئے ہیں جو اندر کی واردات یا کسی ایسی سچائی کو بیان کر سکے جس کو سامنے کی زبان یعنی عام زبان بیان نہیں کر سکتی۔ ہندوستان میں بھگتی چمٹی ساتویں صدی عیسوی میں قمل ناؤ کے ادیار اور الوار شاعروں میں شروع ہوئی، کرناٹک میں دسویں صدی میں اور مہاراشٹر میں بارہویں صدی میں اس کو فروغ حاصل ہوا، حتیٰ کہ چودھویں پندرہویں اور سولہویں صدی تک سارے شمالی

ہندوستان کی بولیوں، قصوں اور علاقائی زبانوں کی لوک شاعری میں یہ آگ کی طرح پھیل گئی۔ منصوفانہ وجودی طبعیات سے اس کو مزید تقویت ملی۔ اس کے عوامی شاعروں میں کبیرہ بابا فرید، بلھے شاہ، شاہ حسین، نانک، وارث شاہ، شاہ لطیف، بھٹ اور ٹکا رام کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی، وہ اچھے اچھوں کو نصیب نہ ہوئی ہوگی۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے چھوٹے بڑے عوامی شاعر تھے جن کا کلام گمر گمر پہنچا اور لوگوں کی زبان پر چڑھ گیا۔ اس زمانے کا شاید ہی کوئی شخص ہوگا جو صوفیوں، سنیوں، سکھوں کی شاعری سے متاثر نہ ہوا ہو۔ بارہویں تیرہویں صدی سے سبک بندی کی فارسی شاعری جن مقامی عوامی بولیوں سے سیراب ہوئی ہوگی ان میں برج، کھڑی، اودھی، راجستھانی، بھوجپوری، میٹھلی، گدھی، سرائیکی پنجابی وغیرہ خاص رہی ہوں گی۔ ان بولیوں کے شاعروں، بالخصوص کبیر میں وجودی تصوف اور نرگن بھنگتی کے اثرات کا عجیب و غریب اختلاط و ارتباط ملتا ہے، اور یہ جوہر مکمل مل کر ایک ہو گیا ہے۔

عامیانہ کے رنگ کو بھقل کرنے اور ان دیکھے، ان چھوٹے، بے لوث داخلی تجربے کے احساس کے لیے جدلیات فنی کے نوع بہ نوع پیرایے زمانہ قدیم سے مسکرت ادبیات اور پراکرتی مقامی بولیوں میں مستقل چلے آتے تھے اور ہندوستانی روایت کا حصہ تھے۔ معنائی زبان اور پیکلیوں کا استعمال بھی اسی قبیل سے تھا۔ اس کے اولین نقوش ویدوں، اپنشدوں، پرانوں اور مہا بھارت سے ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ مہا بھارت میں خانہ بدوشی کے زمانے میں پیاس کی شدت سے چناب پاٹرو بھائیوں سے تالاب کے کنارے ایک فحش حالت معنائی زبان میں سوال کرتی ہے اور ایک کے بعد ایک سب مردہ پائے جاتے ہیں حتیٰ کہ بڑا بھائی اپنی فہم و دانش سے فحش حالت کے سوالوں کا جواب دے کر سب بھائیوں کو زندہ کرتا ہے اور سب کی پیاس بجھاتا ہے۔ کئی روایتوں میں اس نوع کی مثالیں ملتی ہیں۔ پرانوں اور عوامی لوک کہانوں بالخصوص بکرم چنیل قسم کی قصہ کہانیوں میں یہ تانے بانے بہت پائے جاتے ہیں۔ امیر خسرو کے یہاں بھی عوامی شاعری کی جو شکلیں بالخصوص چیتان، پھلیاں، کہہ کھریاں، دو سٹنے، اٹھل، بے جڑ وغیرہ عوامی و نصیب ملتی ہیں،

ان کا گہرا تعلق انھیں قدیمی زمینی روایات سے ہو سکتا ہے۔

امیر خسرو کا زمانہ کبیر اور کبیر کے بعد کے سنت صوفیوں سے لگ بھگ ایک دو صدی پہلے کا ہے۔ کبیر کے یہاں ایک خاص شعری وضع 'الٹ وانسیوں' کے نام سے رائج رہی ہے جس کو کبیر کے ماہرین upside-down language کہہ کر نشان زد کرتے ہیں، یعنی ایسی زبان جس میں اشیا یا چکر جدلیاتی طور پر الٹ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں shock effect یعنی صدماتی اثر پیدا کرنے یا ان دیکھے تجربے یا معنی غریب میں شریک کرنے کے لیے عام زبان کو پلٹ کر اس کو استعمال کیا جاتا ہے، یا شاعر اضطرابی طور پر یکسر نیا سگدھار یا نیا محاورہ یا نئی زبان خلق کرتا ہے تاکہ باطنی انوکھی واردات کی ترسیل کر سکے۔ عام زبان سے ہٹتی ہوئی زبان یا الٹے چیکروں یا بے جواز باتوں کی اس زبان کو کبیر کے ماہرین نے twilight language بھی کہا ہے۔<sup>(27)</sup> اندھیرے اجالے کی زبان، مشکوٰۃ زبان، lopsy-turvy language الٹی زبان یا غیر زبان یا معما کی زبان ایک ہی مسئلے کی مختلف جہتیں ہیں، یا عوامی شاعری میں خاموشی کی بے صدا زبان کی مختلف شکلیں ہیں۔ سب بھٹی کی انتہائی ہالیدہ و ترقی یافتہ شعریات میں دقیقہ نگہی و پیچیدہ بیانی کے لیے ان وضعوں نے کھاد کا کام نہ دیا ہو اس سے انکار مشکل ہے۔ دیکھا جائے تو کبت، سوزھوں، ساکیوں اور دوہوں کی مختصر وضعیں غزل کے دو مصرعوں سے زیادہ دور نہیں ہیں۔ برصغیر کی مختلف علاقائی زبانوں میں غزل کی ہم گیر بین لسانی قبولیت اور یہاں کی دھرتی کی گہرائیوں میں غزل کی جڑوں کے دور دور تک پیوست ہو جانے میں دو مصرعی مقامی مختصر وضعوں کا خاموش ہاتھ نہ ہو ایسا سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ غور طلب ہے کہ خبر و مبتدا یا دعویٰ و دلیل میں داخل کر ان معما کی وضعوں کی فضا نے قول محال کی جدلیاتی معنی پائی کی راہ ہموار کرنے میں متحمل کا کام نہ کیا ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ کبیر اور بیدل میں زمین آسمان کا فرق ہے، وہی فرق جو گاؤں دیہات کی بولی خولی اور شائستہ و شستہ فارسی میں ہے، لیکن شعری روایتوں میں انسانیت پروری، باورائیت اور منہاج و مقصود ایک ہے۔ نیز کسی ان دیکھے، ان چھوئے، نامعلوم معنی کو پانے کی طلب، تڑپ اور تمنا ایک ہے۔ زبان سے غیر زبان کو

خلق کرنے اور عام زبان سے درا جانے کی غالب کی تمنا اور تڑپ بھی اسی نوع کی ہے لیکن ماورائیت غالب کے یہاں ارضیت میں داخل جاتی ہے، ایک ایسی ارضیت میں جو کسی ماورائیت سے کم نہیں۔ مگر کیفیت اور مزاج الگ الگ ہے، شعری ابداع کا جدائیاتی طور، معنی یابی اور سامنے کی زبان سے درا جانے کا تو یہ نو اضطراب الہیت اسی نوع کا ہے۔ کبیر کے چودھویں صدی کے بعض مستند اور نامحدود مجموعوں میں سے مثلاً کچھ پدوں اور سائیکوں کو یہاں نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، ان میں sophistication کی تلاش کرنا عبث ہوگا، البتہ گاؤں دیہات کے لہجے کا کوراپن اور مٹلی کی سونہری جو باس کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

अबधूँ जैसा क्याँन बिचारी।

ताँतें भरई दुखिख वैं नाहीं ॥ टेक ॥

ना हूँ चानी ना हूँ क्वारी पूँ जनमानसवहारी।

कारے मूँद की न छाँदवी अबधूँ अकन क्वारी ॥

बाँझन की चरि बाँझन होئی जोयी की चरि कोली۔

कालमाँ चदि चदि भरई दुखिकानी कलि मंदि किरीँ अबھोली ॥

चौहर जाँव न रहूँ समुंद्री पुरखहिँ संग न लागूँ۔

कही कबीर वैं जुग जुग जोख अंगहिँ ओग न सुवाक ॥ (28)

( گہائی کوئی سوچتا ہے )

کیسے بنی میں پُرش سے تاری

نہ میں یہی نہ میں کنواری، نہ میں گرجہ دلی کہلاتی

پھر بھی ہوں میں جتنی بچے، میں ہوں بچوں والی

ایک جوان میں کنواری نہ چھوڑا

میں کنواری کی کنواری

ہاسن کے گھر ہاسی ہوتی جوگی کے گھر چلی

کلمہ پڑھ پڑھ بنی قرآنی پھر بھی چلوں اکیلی

نہ جبر کو جاتی ہوں میں نہ سسرالوں والی

مرد کو ہاتھ لگاتے نہ دوں



کے کیر میں، جگہ جگہ ہیں  
میں نہ ایک مٹوانی (

☆

एक अर्धमै देखा रे माई।  
लक्ष्मी सिंह चरायै माई ॥ टेक ॥

पहिले पूत पिछै भाई माई। चोला की बुर लखै माई॥  
बल की मछरी तरवारि खाई। कूत की ली गई बिलवाई॥  
बैलवाँ छारि चोनि चरि आई। धीरे चढ़ि पीत चरावन खाई॥  
छलि करि पला ठहरि करि भूला। बहुत भावि बड़ लागे भूला॥  
कहै कबीर या पद की बूझै। लखौ तीनिवं विप्रलम्ब सुझै॥ (29)

( ایک اپنی اویکھا رہے بھائی )  
شیر کھڑا گا نہیں چہ دانے

پہلے پوت پیچا ہوا ہے بعد میں ماں  
گمراہ لٹا پہلے کے پیر چھوڑا ہے  
مچھلیاں جڑوں پر تنگی ہیں، جلی کے کتے کو روکے لیے جاری ہے  
پوری تیل گاڑی کو احموری ہے  
بکھس گھوڑے پر چڑھی چڑھنے جاری ہے  
عجب منظر ہے جڑوں کا سر پیچے، جڑیں لوہے کو ہیں  
اور جڑوں میں رنگ رنگ کے بھول گھل رہے ہیں  
کیر کہیں اس روح کو جو جھوٹیں عالم کی یہ کھٹی ہے (

☆

आऊंग न जाऊंगा, बहूना न जीऊंगा।  
गुरु की सबद मैं रमि रहूंगा ॥ टेक ॥

आप काटोस आयेँ सारी। आपैं पुरिखास आयेँ नारी॥  
आप सादाफल आयेँ गोबू। आपैं मुसलमान आयेँ हिंदू॥

آہیں مٹا کر آہیں نکالے۔ آہیں بھونک کر آہیں نکالے۔

کہتے کنبور ہم بڑی ہیں بڑی۔ نہ ہم بولتے نہ پوچھتے بڑی۔ (30)

(آہیں گانہ جانی گانہ)  
مردان گانہ جانی گانہ  
گرو کے شہر دی دی رہیں گانہ  
آپ ہی کتورا آپ ہی قناری  
آپ ہی پڑش آپ ہی ناری  
آپ ہی سدا پھل آپ ہی نیو  
آپ ہی سلطان آپ ہی ہندو  
آپ ہی پھل آپ ہی ہال  
آپ ہی چھرا آپ ہی کال  
کے کھیر ہم نہیں ہیں ناہیں  
نہ جیت نہ مرے مان)

☆

بولتا بولتا بڑے بیکار۔

بولتا بولتا تات نہایت ۥ بیکار ۥ

بولتا بولتا بڑے بیکار۔ جیو بولتے کتا کتھ بیکار۔

رہت میلہ کتا جیو بولتے کتھ بیکار۔ میلہ کتھ بولتے کتھ بیکار۔

میانوں میں بولتے بیکار۔ پوریاں میں بولتے بیکار۔

کہتے کنبور آہیں بڑے بولتے۔ بڑے بولتے میں کتا بولتے۔ (31)

(رہان کا کیا کہیں سے بھائی)  
بولتے بولتے ست بھائی  
ہیں بولتے بھی چار بھائی  
بولتے بولتے گزرا بھائی  
کھائی بولتے کرے آپکا (بھلا)

سورجکے بولے سدا ہنک مارا  
 کہے کبیر آدھا گٹ (کم ظرف) بولے  
 بھرا رہے تو خاشکی بولے

☆

نامیں دھری نامہ دھری نامیں جتنی نہ کافی ہو  
 نامیں کہتا نامیں سنتا نامیں سینک سواہی ہو  
 نامیں بندھا نامیں مکتا نامیں بندھ سرجنگی ہو  
 نام کا ہوسے تیارا ہو نام کا ہو کاشنگی ہو  
 نام ترک لوگ کو جانتے نام سرگ سدا ہارے ہو  
 سب ہی کرم ہمارا کیا ہم کر سن تے نیارے ہو  
 یہ مت کوئی برا ہو مجھے جو ست گورد ہو چٹھے ہو  
 مت کبیر کا ہو کو تھا پے مت کا ہو کو سینے ہو (32)

( نہ میں دھرم والا ہوں نہ دھری نہ پرہیزگار ہوں نہ ہوں کا مارا  
 نہ میں کہتا ہوں نہ سنتا ہوں نہ مالک ہوں نہ خدمت گار  
 نہ میں بندھا ہوں نہ آزاد نہ کھل رہائی یافتہ  
 میں نہ کسی سے علاحدہ ہوں نہ کسی کے ساتھ ہوں  
 نہ ہم ترک جاتے ہیں نہ سورگ کو جاتے ہیں  
 سب کرم ہمارے کیے ہوئے ہیں مگر بھی ہم سب سے نیارے ہیں  
 یہ بات کوئی خاص ہی کچھ سکتا ہے جو سچا صاحب نظر ہو  
 کبیر نہ تو کسی مت کو تھا پتا ہے نہ ہی کسی مت کو مینتا ہے )



## حواشی

- 1 بہل مثنیٰ لال، ص 54
- 2 Bilington، ص 56
- 3 Sicherbatsky، BB 26، نیز ساقیات پس ساقیات اور مشرقی شعریات، ص 364
- 4 دیکھو Platts، ص 737
- 5 Bilington، ص 57۔ نیز بہل مثنیٰ لال، ص 58
- 6 بہل مثنیٰ لال، ص 56
- 7 مورتی، ص 9-11
- 8 ایضاً، ص 11-14
- 9 ایضاً، ص 10
- 10 بہل مثنیٰ لال، ص 60
- 11 مورتی، ص 15
- 12 ایضاً، ص 22
- 13 بہل مثنیٰ لال، ص 59
- 14 Sprung، ص 6
- 15 بہل مثنیٰ لال، ص 62
- 16 ساقیات، پس ساقیات اور مشرقی شعریات، ص 337-386
- 17 Robert Magliola، ص 116
- 18 Harold Coward، ص 126
- 19 بہل مثنیٰ لال، ص 60
- 20 مورتی، ص 21
- 21 سوزدکی، 1964، ص 49، 21
- 22 ایضاً، ص 49
- 23 ایضاً، ص 50-51

ایضاً، ص 58	24
ایضاً، ص 59-91	25
Billington, p. 75	26
دیکھیے، دھڑکی ڈوئی کر، دیباچہ xiv-xx, Songs of Kabir, دہلی 2011	27
کبیر گرنتھاوی، مرتبہ پارس ناتھ تیجاری (160)، الہ آباد، 1961	28
ایضاً، (116)	29
کبیر گرنتھاوی، مرتبہ ناتھ پراساد گپت، (8.7) الہ آباد 1969	30
کبیر گرنتھاوی، مرتبہ پارس ناتھ تیجاری (161)، الہ آباد، 1961	31
کبیر وچناوی، انجیو صیا سنگھ پادھیالے جری اودھ	32
نیز دیکھو گوپتی چند ہارنگ، ”زبان کے ساتھ کبیر کا جادوئی برتاؤ“، جدیدیت کے بعد، دہلی 2008، ص 223	



## کتابیات

1. Billington, Ray, *Understanding Eastern Philosophy* (London / New York 1986), Pp. 51-60.
2. Coward, Harold, *Derrida and Indian Philosophy* (New York 1990), Chapter on "Derrida and Nagarjuna", Pp. 125-146.
3. Kabir : Rabindranath Tagore, *One Hundred Poems of Kabir* (Macmillan, London 1915).
4. Kabir : *Songs of Kabir*, Translated by Mehrotra, Arvind Krishna, Preface by Wendy Doniger (Black Kite/ Permanent Black, (Delhi 2011).
5. Magliola, Robert, *Derrida on the Mend* (Purdue, Indiana, 1984).
6. Matilal, Bimal Krishna, "A Critique of the Madhyamika Position", in M. Sprung, 1973, op cit, Pp. 54-63.
7. Murti, T.R.V., "Samvrti and Paramartha in Madhyamika and Advaita Vedanta", in M. Sprung, 1973, op. cit., Pp. 9-26.
8. Raja, K. Kunjuna, *Indian Theories of Meaning* (The Adyar Library and Research centre, Adyar, Madras 1963).
9. Ramanan, K. Venkata, *Nagarjuna's Philosophy* (Varanasi 1971).
10. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsaying* (Chicago / London 1994).
11. Sprung, Mervyn, Ed., *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedanta* (Boston 1973).
12. Stcherbatsky, Th., *Buddhist Logic*, Vol. I & II (Bibliotheca Buddhica 28, Leningrad 1930).
13. Suzuki, D.T., *Essays in Zen Buddhism* (New York 1964).
14. Suzuki, D.T., *Zen Buddhism*, (Foreword by C.G. Jung), Ed. by William Barnett (New York 1958).
15. Walker, Benjamin, *Hindu World*, Vol. I & II (London 1968).
16. کबीر ग्रن্থاवली, सप्त, चारुत नाम निबन्ध (इलाहाबाद 1961).
17. कबीर ग्रन्थावली, सप्त, याता प्रसाद गुप्त (इलाहाबाद 1969).
18. कबीर ग्रन्थावली, सप्त, अयोध्या सिंह उपाध्याय इरी अवध (काशी प्रज्ञानी सभा, काशी सप्त 2003).

## سبکِ ہندی کی روایت اور زیرِ زمین تخلیقی جڑیں

”اس موقع پر ایک عجیب کٹھ خیال دلانے کے قابل ہے۔ یعنی یہ کہ فارسی شاعری نے ہندوستان میں آکر جو لطافت پیدا کی، ایران میں اس کو نصیب نہیں ہوئی۔ چونکہ بظاہر یہ نہایت قریب انگیز بات ہے۔ اس لیے ہم کسی قدر تفصیل سے اس کو ذہن نشین کرنا چاہتے ہیں۔ خوب غور کر کے دیکھو، ہندوستان کی آب و ہوا میں یہ خاصیت ہے کہ جو چیز یہاں باہر سے آتی ہے چند روز کے بعد اس میں ایسی موزونئی اور لطافت آجاتی ہے کہ خود اس کے وطن میں نہ تھی۔ مثلاً پری، ترک، ایرانی ہر ایک کے حسن میں کچھ نہ کچھ ناموزونئی ہوتی ہے۔ یہی تو میں جب ایک دو پشت ہندوستان میں رہ جاتی ہوں تو ان کا چہرہ مہرہ، ہاتھ پاؤں، زلیں، ڈول، قد و قامت، رنگ روپ، ریش کر اور کھنکر عجیب ہارونما بن جاتا ہے۔ اسی طرح اور چیزوں کو، ہندوستانی کھانے مثلاً قورم، قلیہ، پلاؤ وغیرہ ایران سے آئے ہیں، لیکن ان ہی کھانوں میں ہندوستانی رکابداروں نے جو مزہ اور رنگ و بو پیدا کیا، ایران کو نصیب نہیں۔ خواب اور مہاجر ایران سے آئے تھے، لیکن بخارا کے خواب اور مشرق سے ان کو کیا نسبت۔ تاج گنج کی ہی ایک عبارت ایران میں نہیں مل سکتی۔ بیستم بھی فرق شاعری میں بھی ہے۔“

— شعرالغملہ، جلد چہارم، ص 175

جب تاریخ کے اوراق پلٹتے ہیں اور تہذیبوں کے تصادم، اشتقاق اور ارتباط سے نئے انکھوے پھوٹتے ہیں اور ان گنت تہذیبیں رونما ہوتی ہیں، تو کچھ تہذیبیں آنکھوں کو دکھائی دیتی ہیں اور کچھ دکھائی نہیں دیتیں۔ ایک انقلاب وہ ہوتا ہے جسے وقائع نویس رقم کرتے

ہیں، ایک خاموش انقلاب وہ ہوتا ہے جسے زبانیں اور تہذیبیں اپنے خاموش تخلیقی عمل سے رقم کرتی ہیں۔ بادشاہتیں دیکھتے دیکھتے پلٹ جاتی ہیں اور تخت و تاج الٹ جاتے ہیں لیکن زبانوں اور تہذیبوں کی پیوندکاری میں صدیاں صرف ہو جاتی ہیں۔ بہت سی مرئی تہذیبیں بالقصد ہوتی ہیں، مگر زبانوں اور تہذیبوں کی پیوندکاری ایک خودکار داخلی عمل سے ہوتی ہے۔ اس میں کوئی ڈیزائن، کوئی وضع قطع، کوئی نکل بونا، کسی زور زبردستی یا ارادی شعوری عمل سے نہیں بنتا۔ تخلیقی احتجاج اور چٹا کی پہلی شرط ذہن و فکر و عمل کی آزادی ہے۔ تاریخ نئے نکل بونے ایک خودکار پراسرار داخلی عمل سے تراشتی ہے اور تخلیقی تہذیبیں جو مقامی تہذیبی شرائط کی بنیاد پر ہوتی ہیں، ظاہری تہذیبوں سے کہیں زیادہ گہری، کہیں زیادہ دور رس اور زبان و مکالمے میں کہیں زیادہ دور تک پہنچی ہوئی ہوتی ہیں۔

برصغیر ہند میں فارسی زبان کی کرشمہ کاری اسی لطافتی عمل کا حصہ تھی۔ اس زمانے میں فارسی کا اثر و نفوذ اسلامی اثرات کے ساتھ ساتھ مشرق وسطیٰ کے ایک بڑے علاقے میں پھیلا ہوا تھا۔ یہ فقط شیراز و اصفہان و شہرہا کی زبان نہیں تھی، یہ سرحد و بلخ و بخارا، ختن و کابل و قندھار و قویہ اور غزنی و کاشغر کی زبان بھی تھی۔ اس کا چلن فقط ایران ہی میں نہیں تھا، توران، سیستان، افغانستان، ترکمانیہ، تاجکستان، ازبکستان، آذربائیجان اور کئی دوسرے علاقے بھی اس کی زد میں تھے۔ فردوسی و سعدی و خاقانی و حافظ و خیام و نظامی و جامی اور رومی سے جو وقیع ادبی روایت وجود میں آئی تھی اس میں شاعری کے موضوعات، رسومات اور اصول و ضوابط جلیل القدر اساتذہ کے ہاتھوں بڑے پیمانے پر صدیوں کے عمل سے طے پاتے رہے تھے اور نہایت احترام کی نظروں سے دیکھے جاتے تھے۔ لیکن ہندوستان آنے کے بعد ان پر ہندوستان کا اثر نہ پڑا، ایسا بھی نہیں ہے۔

اس وقت ہندوستان سیاسی طور پر استعمار کا شکار تھا۔ چندر گپت موریا، اشوک اور کنگشک جیسے بادشاہوں کا سنہرا زمانہ گزر چکا تھا، لیکن یہ ملک ہزاروں برس سے جلی آ رہی ایک نہایت قدیم تہذیب کا گہوارہ تھا جس کے اپنے قابل فخر فنون لطیفہ تھے، وقیع تخلیقی سرمایہ تھا اور فکر و فلسفہ کے ہیمنہ اہم قدیمی دبستان تھے، جن کی پشت پر صدیوں پرانی



روایتیں تھیں۔ ویدوں، ایشدوں، مہابھارت، رامائنوں اور پرانوں کے سلسلے تھے اور یہ ساری روایتیں شاعری کی روایتیں تھیں۔ ان سب کی بنیادی زبان سنسکرت تھی جو 'ہند یورپی' کی مشرقی شاخ کے طور پر ہزاروں برس پہلے مرکزی ایشیا کے انھیں علاقوں سے ہوتی آئی تھی اور اُسی 'ہند ایرانی' کی بھولی رہی تھی جس نے زرتشت کا زمانہ دیکھا تھا اور ایرانی تورانی فارسی بننے سے پہلے اوستا و ژند و پارتھ کی آغوش میں آنکھ کھولی تھی اور جسے غالب اپنے افراسیابی و تورانی آباء اجداد کی زبان قرار دیتے تھے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ یہ سارا علاقہ جس میں فارسی رائج تھی عرب اُسے 'عجم' کہہ کر پکارتے تھے۔ اسلام کی صدر مذہبی زبان اور مقدس کلام اللہ کی حامل زبان ہونے کی وجہ سے عربی کو غیر معمولی تقدس اور عظمت کا درجہ حاصل تھا، نیز شکوہ و جلال و جمال و خطابت و اصابت و فصاحت و بلاغت کے اعتبار سے بھی اس کا اپنا مقام تھا۔ اسلام کی آمد ہند کے بعد عربی کے اثرات بھی فارسی کے ساتھ ساتھ یہاں آئے بلکہ عربی کے اثرات فارسی سے بہت پہلے جنوبی ہند میں پہنچ چکے تھے۔ غور طلب ہے کہ عربی کی مذہبی و علمی روایت ہندوستان میں فتحِ سندھ سے قائم ہوئی تھی، فارسی کا انکھوا بہت بعد میں ہندوستان کی سرزمین میں پھوٹا اور جس طرح دیکھتے ہی دیکھتے برگ و بار لایا اور آٹھ سو برس سے بھی زیادہ مدت تک فارسی جس طرح سے یہاں کی زبانوں کی بھولی اور گویا یہاں کی اپنی ادبی، شعری اور تخلیقی زبان بن گئی، اس کی کوئی نظیر اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں ملتی۔ ہندوستان کے فارسی ادب میں مسعود سعد سلمان و امیر خسرو سے لے کر فیضی و عرفی و نظیری و ظہوری تک اور طالب و کلیم و غنی و نامصر علی سے لے کر بیدل و غالب و اقبال تک تخلیقی کارناموں کی ایک کھنکھاں جگمگ رہی ہے، ایسا تخلیقی ساقیہ عہد وسطیٰ میں کسی دوسری یورپی زبان کے ساتھ نہیں ہوا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ عربی کے اثرات نہیں پڑے، لیکن ان کی نوعیت دوسری ہے۔ اس کی ایک وجہ تو وہی شخصوں کے درمیان پراسرار لاشعوری خاموش عمل ہے جس کی طرف اوپر ہم اشارہ کر آئے ہیں، جس کی رو سے عربی زبان کے اجزا و عناصر بڑی حد تک فارسی نے ہندوستان میں آنے سے پہلے ہی جذب کر لیے تھے اور ہندوستانی تخلیقی بیہندکاری میں یہ

اثرات اسنے براہ راست نہیں جتنے بالواسطہ فارسی کے ذریعے تھائی طور پر عمل آرا ہوئے۔  
 لیکن فارسی کا پردا تو ہندوستان کی سرزمین پر ایسا پھیلا پھولا کہ گویا یہ قلم یہیں کی تھی۔  
 عہد وسطی کے ہندوستان کی تخلیقی فضا کو فارسی خوب راس آئی۔ یہ بالکل ایسا تھا جیسے صدیوں  
 کے بعد دو چھترے مل جائیں۔ درباروں سرکاروں کی سرپرستی برحق، لیکن درائے سرپرستی بھی  
 یکہ نہ یکہ تھا۔ سرپرستی بھی وہیں کارگر ہوتی ہے جہاں تہذیبی فضا ہم آہنگ ہو۔ تہذیبی عمل  
 خاصا عجیبہ، لاشعوری اور مجید بھرا ہوتا ہے۔ اکثر فارسی محققین اس تہذیبی لاشعوری عمل پر  
 خاموشی اختیار کرنے کو ترجیح دیتے ہیں، وہ بھی جو فارسی گویان ہند کے زیادہ قائل نہیں، اور  
 وہ بھی جو اس کے انفراد امتیاز کے ادشاس ہیں۔ تعجب ہوتا ہے کہ ان سے بھی یہ چور نہیں  
 پکڑا گیا کہ سنسکرت ہرچند کہ اس وقت بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن اوستا اور انڈک یا  
 اصطلاحاً 'ہندایرانی' اور 'ہندآریائی' اپنے آباو اجداد، دادا پردادا اور ننانو دادا کے اعتبار سے  
 ایک ہی لسانی نسل سے تھیں اور بطور پوتوں، پڑپوتوں اور نواسوں پڑنواسوں کے ان میں  
 اور ان میں آرکی ٹائپل تہذیبی خون کا وہی رشتہ تھا جو تخلیقی لاشعوری فضا کو خوب راس آتا  
 ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ یہ ساہتہ جن لوگوں سے ہوا وہ فارسی دری اور پشتو بولنے والے  
 تھے اور ان کی اولی زبان خراسانی و ایرانی فارسی تھی لیکن صدیوں پرانی اصل وہی ایک تھی۔  
 اس وقت سنسکرت و انڈک مہاتما بدھ اور ان کے پیروکاروں کے بعد پراکرتوں اور  
 پالی کے دور سے نکل کر اپ بھرنشوں کے دور میں داخل ہو چکی تھیں۔ فارسی جب ہندوستان  
 میں آئی تو اس کا ساہتہ سنسکرت کی جائیں انھیں اپ بھرنشوں بالخصوص شورسینی اپ بھرنش  
 سے ہوا اور دونوں کی لسانی و تہذیبی پیوندکاری میں دیر نہ لگی۔ ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کا خیال  
 ہے کہ اپ بھرنشیں جدید دور میں دیرسور داخل ہوئیں لیکن مسلمانوں کی آمد ہند کے بعد اس  
 عمل کی رفتار تیز ہو گئی اور شمالی ہندوستان کی کم و بیش سب زبانوں کی جدید معیاری شکلوں  
 پر فارسی کا عمل دخل دیکھا جاسکتا ہے۔

غرۃ الکمال کی سند موجود ہے اور اجتماعی حافظے کی تائید بھی کہ فارسی کے سرآہ  
 شعرائے ہند، ہندوی میں طبع آزمائی کرنے لگے تھے۔ امیر خسرو اپنے سے پہلے مسعود سعد سلمان

کے ہندوی میں شعر کہنے کا ذکر کرتے ہیں۔ (ظاہر ہے ہندی / ہندوی دونوں نام فارسی گوہوں کے وضع کردہ ہیں) گویا ایک ڈیڑھ صدی کے اندر اندر شور سنی اپ بھرنش کی وہ شاخ جسے ’ہندوی‘ کہا گیا، مہد بہ مہد رشتہ، گہری، دہلی، اور ہندستانی وغیرہ ناموں سے منسوب ہوتے ہوتے میر و سودا و مصطفیٰ و انشا و غالب و مومن کے زمانے تک فارسی کی انگی پکڑے پکڑے بتدریج اردو سے اردوئے معلیٰ کے درجہٴ عالی تک پہنچ گئی اور سربراہِ اردو شعرا کی زبان بن گئی۔ جب زمانہٴ مطلب ہوا تو بقول مجھے یہی زبان ”فارسی کی فرسودہ قبا چاک کر کے مسند شعر پر فائز ہو گئی۔“ یہ تہذیبوں کے خاموش ارتحاط و اختلاط کا بلوہ نہیں تو اور کیا ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح جو برصغیر کی پانچ چھ سو برسوں کی شعری روایت کا احاطہ کرتی ہے، آج فارسی ادب کے ناقدین جلاکشی تردد کے اردو غزل کو اس کا جائز وارث قرار دیتے ہیں:

”Sabk-i Hindi is as great as its criticism has been harsh. First, this poetry, especially the ghazal has certain unique qualities which continue to inspire poets of different climes and regions in India even today when Persian has been replaced by Urdu. In fact, Urdu poetry is essentially Sabk-i Hindi poetry in the garb of a different grammar and syntax. Secondly, Sabk-i Hindi gave to the Persian ghazal an unprecedented psychological (and philosophical) depth, making it a vehicle for transmitting the vibrations of the sub-conscious mind.“<sup>(1)</sup>

سبک ہندی کی اصطلاح زیادہ پرانی نہیں۔ فارسی شاعری کے تذکرہوں یا آب حیات یا حالی کی یادگار غالب یا شبلی کی شعرا الجم میں اس اصطلاح کا کوئی ذکر نہیں۔ ہندوستان کی فارسی شاعری کو کم از کم قرار دینے کی روش تو شیخ علی حسینی (متوفی 1766) سے شروع ہو گئی تھی، لیکن حسینی و خان آرزو کی نزاع میں یا پھر غالب و حامیان قتل کے مناقشوں میں بھی اس اصطلاح کی کوئی پرچھائیں نظر نہیں آتی۔ یہ بعد میں تاریخ نویسی اور سبک شناسی کے

زمانے میں ایران میں وضع ہوئی، لیکن احساس برتری کا ذہنی رویہ تو پہلے سے چلا آتا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ جتنی ترقی و سر بلندی فارسی شاعری نے ہندوستان میں حاصل کی اتنی اس زمانے کے ایران میں بھی اسے نصیب نہیں ہوئی۔ تاہم اہل زبان ہونے کے ناتے ایرانی شعرا ہندی فارسی گویوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ یہ سلسلہ کئی صدیوں تک جاری رہا۔ چنانچہ ایران میں دیستانوں کے طور پر جب 'سبک' وضع کیے جانے لگے، جیسے سبک خراسانی، سبک عراقی، تو 'سبک ہندی' کی اصطلاح فارسی گویان ہند کے لیے برقی جانے لگی۔ ظاہر ہے ایسا کسی امتیاز و احترام کی بنا پر نہیں تھا، اس میں اہل زبان ایرانیوں کا برتری و تفوق کا جذبہ تو شامل تھا ہی، فارسی گویان ہند کے تئیں علاحدگی و بے تعلقی نیز ان کی فلسفیانہ و پیچیدہ بیانی، نزاکت خیالی اور دقت پسندی کے تئیں مسافرت اور کسی حد تک تحقیر و تحقیف کا جذبہ بھی شامل تھا۔ لطف کی بات یہ ہے اگرچہ فارسی شاعری کی ہندی روایت کو کم از کم قرار دینے کا آغاز ایک ایرانی نژاد شاعر شیخ علی حزیں نے کیا تھا، لیکن اس کی تائید میں خود ہندی اہل قلم پیش پیش نہ رہے ہوں ایسا بھی نہیں۔ ان میں آزاد بلگرامی سے امام بخش صہبائی، محمد حسین آزاد و حالی و شبلی تک سب شامل ہیں۔ البتہ سراج الدین علی خان آرزو نے جم کر ہندی فارسی گویان کا دفاع کیا۔ فرض کیا کہ اصطلاح کا معاملہ بہت کچھ دیا ہی ہے جیسا مغربی تصوری کے مباحث میں روسی ہیئت پسندی کا، Russian Formalists کی اصطلاح بھی شروع شروع میں تحقیری (derogatory) مفہوم میں استعمال کی گئی، لیکن ان کا کارنامہ ذہنی اعتبار سے اتنا وقیع اور کمرا تھا کہ وہی اصطلاح بعد میں بجائے تحقیر و تحقیف کے تعطیس و مفاد میں قائم ہوتی چلی گئی۔ سبک ہندی کا معاملہ بھی چونکہ آرکی ثقافتی جڑوں اور مقامی ذہنی اقتاد و حراج سے جڑا ہوا تھا، اور مغل شعرائے ہندی کی خیالی ہندی، دقیقہ نگری اور پیچیدہ بیانی فقط سماجی و مشائی نہ ہو کر بہت کچھ اور بھی تھی، ان کا تخلیقی انفراد و امتیاز بھی وقت کے ساتھ ساتھ داخ ہوتا چلا گیا اور جیسا کہ ہم نے پہلے اشارہ کیا ہے، آج یہ اصطلاح کم از کم ہندوستان کے علمی حلقوں میں بطور افتدار نہیں بلکہ کسی حد تک بطور انفراد و افتدار کے استعمال کی جانے لگی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ نہ صرف عربی و فیضی و نظیری و غلبوری بلکہ

بیدل و غالب کی عظمت و معنویت کے بہت سے درپے کہیں نہ کہیں 'سبک ہندی' کی نیم تاریک نیم روشن تجربی نگاہوں میں کھلتے ہیں۔ سبک ہندی کے شعری امتیازات پر اگرچہ اہل علم نے خاصی دقیق نظری سے لکھا ہے، لیکن بہت سی لاشعوری جہات کا کھلنا ہنوز باقی ہے۔ یہ حق وہی ادا کر سکتے ہیں جن کا یہ میدان ہے۔ ہم فقط کچھ اشارے ہی کر سکتے ہیں۔ آئیے پہلے دیکھیں کہ فارسی کے دو مستند مورخین شیلی اور ڈاکٹر نجی ہادی اس بارے میں کیا کہتے ہیں:

شیلی نے شعرا لعلیہ کی مختلف جلدوں میں جہاں جہاں فارسی گو بیان ہند بالخصوص مغل شعرا اور مغل شہنشاہوں کی داد و بخش کا تذکرہ کیا ہے، ان کا قلم فرائے بھرتا ہے۔ وہ صاحب ذوق اور عالم بے بدل ہیں۔ لیکن فارسی چونکہ ایران سے آئی تھی اور اس کے معیار سخن بھی وضع کردہ انھیں لوگوں کے تھے، شیلی کے ذوق شعری کی تشکیل میں ان اثرات کا حاوی ہونا آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ ہندی گو بیان کے خصائص کو نشان زد بھی کرتے ہیں اور داد بھی دیتے ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں تذبذب کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ بار بار تفصیل سے تجربے کا وعدہ کرتے ہیں۔ لیکن یہ وعدہ وعدہ فردا ہی رہتا ہے۔ بیدل اور غالب کو تو انھوں نے شعرا لعلیہ سے باہر ہی رکھا، نامرغی اور غالب و کلیم کے بھی وہ صرف ایک ہی رخ کو سامنے لائے۔

مغلوں کے عہد کی تصویر کھینچتے ہوئے شیلی نے لکھا ہے کہ اکبر اگرچہ پڑھا لکھا نہیں تھا، نہایت صاحب ذوق اور قدردان شعر و سخن تھا۔ ملک الشعرائی کا عہدہ قائم کر کے اس پر غزالی مشہدی کو فائز کیا۔ مغلوں کی سرپرستی اور قدردانی سے ایران کے متعدد شعرا ہندوستان چلے آئے۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے زمانے کے 59 شعرا کے نام گنوائے ہیں۔<sup>(2)</sup> مغل بادشاہوں کی دیکھا دیکھی کئی رجاڑے، سلاطین، شہزادے، نواب اور راجا سا بھی شعرا کی سرپرستی میں ایک دوسرے سے بازی لے جانے کی کوشش کرتے تھے۔ دکن کا ذکر کرتے ہوئے شیلی نے لکھا ہے کہ ابراہیم عادل شاہ کی قدردانی نے گویا دکن کو ایران جانی بنا دیا تھا۔<sup>(3)</sup> ظہوری اسی کے دربار کا شاعر تھا۔ شیلی نے لکھا ہے کہ ہندوستان کی یہی

فیاضیاں تھیں جن کی بنا پر تمام ایران اور کھنچا چلا آتا تھا۔ خود شعرا کی زبان سے اس کی تصدیق ہوتی ہے:

میرزا صاحب

بچو عزم سطر بند کہ در ہر دل هست      رقص سولے تو دھنچے سرے نیست کہ نیست  
(جس طرح ہر شخص ہندوستان دیکھنے کا مشتاق رہتا ہے، اسی طرح کوئی ایسا سر  
میں ہے جس میں تیرا سودا رقص کر رہا ہو)

ابو طالب کلیم

ایر ہندم و زمیں رفتن بجا چشیا ہم      کچا خواہد رساندن پر فشانی مرغ بھل را  
(میں ہندوستان کی محبت کا اسیر ہوں اور بلاشبہ پریشان ہوں، مرغ بھل کا تڑپنا  
اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے)

پہ ایراں میرود نالاں کلیم از شوق ہرماں      پچائے دیگران بھوں جس طے کردہ منزل را  
(کلیم بال و فریاد کرتے ہوئے دوستوں کے شوق ملاقات میں قافلوں کی باگب جس  
کے سہارے ایران کو سطر کر رہا ہے)

از شوق ہند زان ساں چشم حسرت برحقا دارم      کہ روہم گرہ راہ آدم نمی ٹافم مقابل را  
(ہندوستان کے اشتیاق میں اس طرح حسرت بھری نگاہوں سے چلا جا رہا ہوں  
کہ سامنے کا کوئی شخص نظر ہی نہیں آ رہا ہے)

علی قلی سلیم

نیست در ایراں زمیں سامان تحصیل کمال      تانیاہد سوے ہندوستان حنا رنگیں نقد  
(حصول کمال کی تکمیل کا سامان ایران میں نہیں ہے، ہندوستان آنے بغیر حنا  
میں سرنی نہیں آتی)

شعرا عجم جلد سوم میں شیلی لکھتے ہیں:

ہندوستان کی تو یہ کشش اس زمانے کے ساتھ مخصوص نہیں، ہمیشہ سے اس کی  
قدردانی کے شہرے ایرانیوں کے لیے دامِ تسخیر تھے، خواجہ حافظ کو بادشاہ ہندو  
نے ہار ہار جاپا لیکن جگہ سے نہ بچے، شیرازی میں چلے چلے فرمیں کھ کر بھیج  
دیں، لیکن دکن سے تحریک ہوئی تو جہاز میں سوار ہو کر ہر جگہ آئے۔ چالی

ایران میں تھے لیکن قصیدے ہندوستان میں بھیجے تھے۔ (4)

انھیں فیاضیوں نے صائب کو اجرت پر مجبور کیا جو چھ سال ہندوستان میں رہا۔ مغل امرا اور رؤسا اکثر سخن فہم و قدردان تھے۔ ان میں ابوالفتح گیلانی اور عبدالرحیم خانداناں نے شاعروں کے لیے بیت العلماء قائم کیا۔ شبلی لکھتے ہیں کہ:

”یہ واقعہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہندوستان میں آکر فارسی شاعری نے ایک خاص حدت اختیار کی جس کی تفصیل ہم کسی آئندہ موقع پر لکھیں گے۔ یہ حدت حکیم ابوالفتح کی تعلیم کا اثر تھا۔“ (5)

اس ’حدت‘ کا ذکر شبلی نے شعر الجہم کی جلد سوم، چہارم اور پنجم میں کئی جگہ چھیڑا ہے۔ لیکن اس کی تفصیل وہ آئندہ پر نال جاتے ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ نفسیاتی گمراہی تھی کہ ان کا ذوق و مزاج ایرانی فارسی شاعری میں اس درجہ رچا ہوا تھا کہ وہ فارسی گو یاں ہند کے مزاج ہوتے ہوئے بھی ان کے خصائص کو ضابطہ بند کرنے میں کترا کر ٹکل جاتے تھے۔ وہ مغل شاعری کی رفعتوں اور سر بلندیوں کے تو قائل ہیں لیکن بشمول بیدل و ناصر علی ہندی فارسی شاعری کی صنعت گری اور خیال بندی کی حقیر کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ملاحظہ ہو سبک بندی کی شخصیت و عظمت کا یہ احساس اور ساتھ ہی تجزیہ و تفصیل کو آئندہ پر اظہار رکھنے کا انداز:

”اس موقع پر ایک عجیب کلمہ خیال دلانے کے قابل ہے، یعنی یہ کہ فارسی شاعری نے ہندوستان میں آکر جو لطافت پیدا کی، ایران میں اس کو نصیب نہیں ہوئی۔ چونکہ بظاہر یہ نہایت عجیب انگیز بات ہے۔ اس لیے ہم کسی قدر تفصیل سے اس کو ذہن لگھیں کرنا چاہتے ہیں۔ خوب غور کر کے دیکھو، ہندوستان کی آپ دہوا میں یہ خاصیت ہے کہ جو چیز یہاں باہر سے آتی ہے چند روز کے بعد اس میں ایسی سوزنی اور لطافت آ جاتی ہے کہ خود اس کے دہن میں نہ تھی۔ کشمیری، ترک، ایرانی ہر ایک کے حسن میں کچھ نہ کچھ ناموزونی ہوتی ہے۔۔۔ یہی قومیں جب ایک دو پشت ہندوستان میں رہ جاتی ہیں تو ان کا چہرہ مہرہ ہاتھ پاؤں، ذلیل ذول، قد و قامت، رنگ روپ زش کر اور نکھر کر عجیب ہادونا بن جاتا ہے۔

اسی طرح اور چیزوں کو لو، ہندوستانی کھانے مثلاً فورمہ، قلیہ، چاؤ وغیرہ ایران سے آئے ہیں، لیکن ان ہی کھانوں میں ہندوستانی رکابداروں نے جو مزہ اور رنگ دیا پیدا کیا، ایران کو نصیب نہیں۔ کھواب اور مٹھر ایران سے آئے تھے، لیکن بخارا کے کھواب اور مٹھر سے ان کو کہا نسبت۔ تاج گنج کی سی ایک علامت ایران میں نہیں مل سکتی۔ بیتم بھی فرق شاعری میں بھی ہے۔

ایران کے ان شعرا کو لو جو ایران سے ہندوستان میں آئے اور یہاں کی آب و ہوا اور خیالات سے متاثر ہوئے، ان کا کلام ان شعرائے ایران سے ملتا جو ایران ہی میں رہے۔ دونوں کے کلام میں صاف یہ فرق نظر آئے گا۔ عربی، نظیری، خالص، آملی، حکیم، قدسی، غزالی کے کلام میں جو لطافت، نزاکت اور باریک بینی اور رنگیں اور لہجہ ہے وہ شغائی اور حکیم کا شفی میں کہاں پائی جاسکتی ہے۔ حالانکہ یہ دونوں اسی زمانہ کے شاعر اور شعرائے ایران کے سر تاج اور دربار شاہی کے احباب ہیں۔ ایرانیوں نے بھی اس بات کو تسلیم کیا کہ غزالی کے بعد، ایک طرز خاص پیدا ہوا، عبدالہاقی رحیمی جو ایرانی ہے اس کو تازہ کوئی سے تعبیر کرتا ہے اور علامہ تسلیم کرتا ہے کہ اس کا بانی اور رہنما حکیم ابوالفتح گیلانی تھا۔ حکیم موصوف کو ایرانی تھا لیکن اس کا نشوونما ہندوستان میں ہوا۔ خالصاں کی نکتہ بھی بھی تمام شعرائے تسلیم کی ہے۔<sup>(B)</sup>

آگے ہم دیکھیں گے کہ خواہ سرسری ہی سہی، ہندوستان کی فارسی شاعری کی جن خصوصیات کا ذکر شبلی نے چلتے چلتے درواری میں بھی کر دیا ہے، آگے چل کر وہی سبک ہندی کے آئندہ مباحث کی بنیاد ثابت ہوا:

”(1) ’غزل‘ غزل میں فلسفہ کی آمیزش عربی نے خاص طور پر کی۔ (2) ’مثالیہ‘ یعنی کوئی دھوئی کرتا اور اس پر شاعرانہ دلیل پیش کرتا، اس طرز کے بانی حکیم، علی قلی سلیم، میرزا صاحب اور لٹنی ہیں۔ یہ طرز نہایت مقبول ہوا، یہاں تک کہ شاعری کے خاتمے تک قائم رہا۔ (3) ’خیال ہندی و مضمون آفرینی‘: یہ وصف تمام مناظرین میں ہے لیکن اس طرز خاص کا نمایاں کرنے والا جلال اسیر ہے جو شاہجہاں کا معاصر ہے، شوکت بخاری، قاسم دیوانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی، اور ہمارے ہندوستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گروپ کے



خبردار ہیں۔ (7)

اس کے بعد طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان کی حدتوں کا ذکر کیا ہے:

”(1) قدما اور حوصلین کسی خیال کو پہچاننے سے نہیں ادا کرتے تھے، خاص فریق کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات کہتے ہیں بچا دے کر کہتے ہیں۔ یہ پہچاننے کی زیادہ تر اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ جو خیال کئی شعروں میں ادا ہو سکتا ہے اس کو ایک شعر میں ادا کرتے ہیں، کبھی یہ پہچاننے کی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ کوئی مبالغہ یا استعارہ یا تشبیہ نہایت دورازکار ہوتی ہے، سنتے والے کا ذہن آسانی سے اس کی طرف تعلق نہیں ہو سکتا۔

(2) اس زمانے کے اکثر مضمین کی بنیاد الفاظ پر اور مصعب ایہام پر ہے یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔

(3) اس دور کا امتیازی وصف استعارات کی نزاکت اور حدتِ تشبیہ ہے۔

(4) اس زمانے میں الفاظ کی نئی تراشیں اور نئی نئی ترکیبیں کثرت سے پیدا ہوئیں مثلاً پہلے نیکو، آخوند، وغیرہ مستقل تھے۔ اب شکر کدہ، مریم کدہ وغیرہ ترکیبیں پیدا ہوئیں، یا مثلاً پہلے یک گلشن، یک چمن گل کہتے تھے، اب یک خند، لب، یک آغوش گل، یک دیدہ نگاہ وغیرہ کہنے لگے۔ ان ترکیبوں سے اکثر جگہ مضمون کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ اس سے زیادہ یہ کہ ایک بڑا خیال ایک چھوٹے سے لفظ سے ادا ہو جاتا ہے، مثلاً:

بہ دور گردی من از غرور می خندو

تریف سخت کمانے کہ در کیمی دارم

کہنا یہ تھا کہ میں معشوق سے محبت کرتا ہوں لیکن الگ الگ رہتا ہوں کہ حیرتِ عشق کا گماں نہ ہو جاؤں۔ لیکن معشوق میرے اس کترائے بھرنے پر ہنستا ہے کہ میری دود سے بچ کر کہاں جائے گا۔ اس خیال کے ادا کرنے کے لیے 'دور گردی' کا لفظ نہ ہو تو ایک شعر میں یہ مطلب ادا نہیں ہو سکتا۔ (8)

لیکن اگلے ہی صفحے پر لکھتے ہیں کہ:

”شاعری میں انقلاب پیدا ہو کر جو نیا دور قائم ہوا اور جو نازک خیالیوں کا دور کہلاتا ہے، اس کا بانی نقائی ہے (سنی 1519) نقائی کا رنگ اس قدر الگ تھا

کہ لوگ ان کے کلام کو لغت سمجھتے ہیں جب کسی کا کوئی مہمل شعر چڑھا جاتا تھا تو کہتے تھے ”فغانیہ“ ہے (تذکرۂ عرفات، اوسدی)۔<sup>(9)</sup>

جلد ہفتم میں اس ذکر کو پھر چھیڑا ہے اور بیدل و ناصر علی تک آتے آتے تحقیر کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے:

”فغانی کے سلسلے میں رفیع رفیع خیال ہندی، مضمون آفرینی، وقت پسندی پیدا ہوئی، اس کی ابتدا عمری نے کی، عہدوی، جلال امیر، طالب آملی، کلیم وغیرہ نے اس طرز کو ترقی دی، اور یہی طرز مقبول ہو کر تمام دنیائے شاعری پر چھا گیا، اور چونکہ اس طرز کی بے اعتدالی سخت مسرت کا باعث پیدا کرتی ہے، اس لیے ملک سخن ناصر علی، بیدل وغیرہ کے قبضۂ اقتدار میں آگیا، اور اس طرح ایک عظیم الشان سلسلہ کا خاتمہ ہو گیا۔“<sup>(10)</sup>

یوں شبلی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ سبک ہندی کی شاعری ہرچند کہ انقلاب آفرین تھی، ”اس انقلاب نے غزل کو نقصان پہنچایا۔“ کوئی بھی رجحان جب پیدا ہوتا ہے تو وہ بے اعتدالیوں کا شکار بھی ہوتا ہے۔ ضرورت معروضی تنقیح کی تھی جس کے اشارے شبلی کے یہاں ملتے ہیں، لیکن ایرانی روایت کی بالادستی کا بھی اپنا قائل تھا۔ نتیجتاً شبلی متاخرین شعرائے ہند بالخصوص ناصر علی اور بیدل کی خدمت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ غالب کو تو انھوں نے سرے سے قائل اعتنا ہی نہیں سمجھا۔

ڈاکٹر فی ہادی لکھتے ہیں کہ شاہان صفویہ کے زمانے میں مذہبی تصدد اور دار و گیر نے ایرانی شعرا کو ہندوستان کی طرف رجوع کرنے پر مجبور کیا۔ مغلوں کی دار و داخل اور شعروادب کی سرپرستی کا شہرہ عام تھا، ساتھ ہی ہندوستان میں روشن خیالی، رواداری اور صلح کھل کی فضا تھی۔ گویا ہندوستان کی حیثیت دارالامان کی سی تھی۔ اس زمانے میں فارسی شعر و ادب میں بہ نسبت ایران کے ہندوستان میں سرگرمی کہیں زیادہ تھی۔ ہرچند کہ بعض مورخین دعویٰ کرتے ہیں کہ سبک ہندی کی صنعت کاری کا آغاز ایران میں ہوا لیکن دقیقہ سنجی، باریک خیالی، فلسفیانہ و پیچیدگی اور خیال بانی وغیرہ خصوصیات ذہن ہندی سے خاص نسبت رکھتی تھیں یا اصلاً یہیں کے اثرات سے پیدا ہوئی تھیں۔ اس لیے ان کو فروغ ہندوستان ہی میں ہوا اور

ان کی شہرت یہیں کے شعرا سے ہوئی :

”دراصل سبک ہندی کے اولین نقوش ہمای اور لعلانی کے وہاں نظر آتے ہیں، جموروں کے زمانے میں یہ تحریک پلٹی رہی اور مہد اکبری کے اوپر تک فارسی ادب پر چھا گئی، لکھنؤ کے نزدیک اس اسلوب کو ہندی کہنے کی وجہ اولیٰ تو یہ ہے کہ اس کی پذیرائی ہندوستان میں ہوئی۔ مغلوں کے دربار میں سبک ہندی کے شاعروں کے جوہر کھلے اور ان پر نوازش کی بارش کی گئی۔ دوسرے ایرانیوں کی نظر میں قدیم زمانے سے ہندوستان فلسفہ و حکمت کی سرزمین ہے۔ اس اسلوب کا حراج بھی فلسفیانہ موشگافی کی طرف نکلتا ہے۔ ان دو مہاجروں کی بنیاد پر اس کا نام سبک ہندی دیکھ دیا گیا۔“ (11)

ڈاکٹر بی بادی مزید لکھتے ہیں :

”مغل شاعری کا لب و لہجہ عام فارسی شاعری سے علاحدہ اور ممتاز کر دینے میں سماجی ماحول کا فرق اور جغرافیائی فاصلہ بھی ذمہ دار ہے۔ یہ شاعری ایسی سرزمین میں کی جا رہی تھی جہاں فلسفے کی روایات بہت قدیم ہیں، اور حکمت و فکر کی طرف لوگوں میں ایک قسم کا فطری رجحان ہے۔ فارسی شاعری کے ایک خاص اسلوب یعنی فلسفیانہ زبان، پیچیدہ انداز بیان، اور ضرورت سے زیادہ لفظی رعایوں کو ایرانی نقاد سبک ہندی کہنے لگے وہ اس کو براہ راست ہندی حراج کا اثر تصور کرتے ہیں۔ اس عنوان میں وہ بھی شامل ہیں جو کبھی ہندوستان نہیں آئے البتہ ان کے کلام میں ایک طرح کا فلسفیانہ رنگ ہے اور زبان بھی ذرا سی پیچیدہ ہے جس کے نتیجے میں شعر کا مفہوم غور کیے بغیر سمجھ میں نہیں آتا۔ اس میں شک نہیں کہ مضامین کے انتخاب اور الفاظ کی ہست و کشاوت میں مغل شاعر مقامی ذوق سے متاثر ہوئے اور ان کا اسلوب ہندی روایات کی جھلک سے محفوظ نہ رہ سکا۔“ (12)

بعض ایرانی ماہرین سبک ہندی کے ڈانڈے صاف صاف ”فلسفہ یودائی“ یعنی بودھی فلسفہ کی باریکی اور وقت و نظر سے بھی ملاتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں امیری فیروز کوہی کا یہ بیان خاصا اہم ہے :

”کسانے کہ اختلا دادہ اند کہ از نظر باریکی و دقت فلسفہ بودائی و ریزہ کاری و خیال بندی معماران و نقاشان در ہندو شعر قاری ہم کہ بدآلجا رفته، بدیجا صورت درآد...“ (13)

یعنی یہ کہ ہندوستان کے بودھی فلسفہ (شوثیت) کی باریکی بینی اور ہندوستان کے معماران و نقاشان کی خیال بندی و ریزہ کاری کے ماحول میں جب فارسی شاعری ہندوستان پہنچی تو اسی وجہ سے ہندوستان کے رنگ میں رنگ گئی۔

بشمول شبلی اکثر تذکرہ نویس لکھتے ہیں کہ سبب ہندی کا سبب بنیاد لغاتی نے رکھا۔ لیکن اس کو اثر و رسوخ صائب اور کلیم نے دیا۔ صائب چھ سال ہندوستان میں رہا اور شاہجہاں کے دربار سے وابستہ بھی رہا۔ صائب نے استدلالیہ یا مصعبیہ مثالیہ کو اس وسعت کے ساتھ استعمال کیا اور اخلاقی مضامین کے لیے اس کو اس حد تک مختص کر دیا کہ یہ صنعت اس کے نام سے موسوم ہو گئی۔ حالانکہ اس کو شروع و ترشح دینے میں کلیم وطنی کا بھی ہاتھ ہے۔ یہ دہنی ہم آہنگی اس حد تک تھی کہ صائب، کلیم اور غنی تینوں کچھ مدت تک ایک ساتھ کشمیر میں رہے تھے۔ شبلی لکھتے ہیں:

”مثالیہ مضامین پہلے بھی خال خال پائے جاتے تھے۔ امیر خسرو کا مہمور قصیدہ سرتا پای صنعت میں ہے۔ لیکن کلیم، صائب اور غنی نے کیا اس کو ایک خاص فن بنادیا چونکہ یہ تینوں شاعر ایک مدت تک ہوم و ہم قلم رہے تھے اور ہاہم مشاعرے کرتے تھے، اس لیے قیاس یہ ہے کہ ہم سبھی کے اثر نے اس طرز کو مشعرک جلا لگا، چارپا...“ (14)

غالب اس تمام روایت کے امین تھے اور انہوں نے جس فضا میں آنکھ کھولی تھی اس میں یہ اثرات وسیع پیمانے پر رائج تھے۔ غالب اپنے بارے میں اکثر کہا کرتے تھے کہ انہیں فارسی دانی کا ملکہ مہداء فیاض سے روایت ہوا تھا۔ ان کا فارسی مطالعہ حیرت انگیز تھا۔ سن شعور تک غالب آگرے ہی میں رہے، اگرچہ سات برس کی عمر سے وہ دہلی میں آنے جانے لگے تھے، لیکن ان کی مستقل سکونت آگرہ ہی میں تھی۔ شیخ معظم جو اس زمانے کے

نای معلوموں میں سے تھے، غالب ان سے تعلیم پاتے تھے۔ دس گیارہ برس کی عمر سے غالب کا شعر کہنا معلوم ہے۔ اس زمانے کا ایک دلچسپ واقعہ حالی نے لکھا ہے :

”اسی زمانے میں (یعنی دس گیارہ برس کی عمر میں) انھوں نے فارسی میں کچھ اشعار بلور فزل کے سوزوں کہے تھے جن کی مدیف میں کہ چہ بھائے یعنی چہ کے استعمال تھا۔ جب انھوں نے وہ اشعار اپنے استاد شیخ معظم کو سناے تو انھوں نے کہا کہ یہ کیا مہمل مدیف اختیار کی ہے؟ ایسے بے معنی شعر کہنے سے کچھ فائدہ نہیں۔ مرزا یہ سن کر خاموش ہو رہے۔ ایک روز ملا ظہوری کے کلام میں ایک شعر پر ان کی نظر پڑ گئی جس کے آخر میں لفظ کہ چہ یعنی چہ کے معنی میں آیا تھا۔ وہ کتاب لے کر دوڑے ہوئے استاد کے پاس گئے اور وہ شعر دکھایا۔ شیخ معظم اس کو دیکھ کر حیران ہو گئے اور مرزا سے کہا تم کو فارسی زبان سے خدا داد مناسبت ہے، تم ضرور فکر شعر کیا کرو اور کسی کے اعتراض کی کچھ پروا نہ کرو۔“ (15)

صرف ظہوری پر بس نہیں دراصل (پراسرار) پارسی نژاد استاد ہر مزد عبدالصمد کی تربیت نے مرزا میں فارسی کا عجیب و غریب ذوق پیدا کر دیا تھا۔ ہر چند کہ غالب یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری میں میں تمکید ارضن ہوں اور معنی کی تاریکی کو اپنے گوہر استعداد کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔ چنانچہ ہو سکتا ہے کہ وہی صلاحیت و قابلیت نیز انفرادیت کی شدید خواہش انھیں فارسی کی طرف لے گئی ہو۔ ابتدائی اردو شاعری میں اگرچہ غالب، جلال اسیر، شوکت بخاری، فنی کاشمیری، ناصر علی سرہندی وغیرہ سے بھی متاثر ہوئے، لیکن جو شاعر بچپن میں برس کی عمر تک مرزا کے دل و دماغ پر حاوی رہا بلکہ جس کا نقش ان کے لاشعور میں مرجم ہو گیا اور زندگی بھر جس کے اثر سے وہ پیچھا نہیں چھڑا سکے، وہ بیدل اور صرف بیدل تھا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سہک ہندی کے متاخرین شعرائے ہند بالخصوص بیدل کا زمانہ غالب کے زمانے سے جڑا ہوا تھا۔

ہندوستان کی فارسی شاعری اس وقت تک اپنے ارتقا کا کئی صدیوں کا سفر طے کر کے اپنی مسافت کے اعتبار سے خاصی پیچیدہ اور نہ دار ہو چکی تھی۔ روسی اسکالر تالیپا پری گارٹا

لکھتی ہیں :

”سبک ہندی کا فروغ دراصل اس وقت موجودہ شعر گوئی کے اصولوں کی مزید  
 پیچیدگی کا ایک اور مرحلہ تھا۔ یا تو اس وجہ سے کہ اس شاعری کو فروغ ہندوستان  
 کے مغل بادشاہوں کے دربار میں حاصل ہوا، یا پھر اس لیے کہ ہندوستان کے  
 لہجے کی نزاکت اور وقت ہندی ہمیشہ سے اس کی نمایاں خصوصیت رہی۔ اس  
 نادر اسلوب کی تخریج میں زور اس پر دیا جاتا تھا کہ سبک ہندی میں گویا گہرائی  
 میں بہ وجہ اضافہ ہوا جس کی وجہ سے شاعرانہ خیالات کو غیر معمولی اختصار کے  
 ساتھ ظاہر کرنا ممکن ہو سکا۔“ (16)

اوپر ہم نے دیکھا کہ سبک ہندی کے خصائص کو قدرے معاندانہ اور سرسری ہی سمجھی  
 اولا شبلی نے نشان زد کیا۔ شبلی اور نئی ہادی کے بیانات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ اس  
 دور کی غزل میں فنکارانہ اظہار کی نئی اشکال معرض وجود میں آئیں اور شاعری کے کلام میں  
 داخلی طور پر رفتہ رفتہ ایسی تبدیلیاں رونما ہوئیں کہ تین خصوصیات جن کا تعلق بیت کی معنوی  
 تنظیم سے تھا، ان کو نمایاں حیثیت دی جانے لگی :

- (1) بیت جس میں معنی آفرینی، خیال ہندی اور مضمون سازی کا غلبہ ہو۔
- (2) بیت جس میں شاعرانہ تشبیل اور دلیل کا کام دینے والا مجازیہ (استدلالیہ) استعمال کیا  
 جائے یا بہ الفاظ دیگر تشبیل نگاری کی جائے۔
- (3) بیت جس کی تعمیر مناسبت لفظی پر کی جائے۔ (17)

لیکن آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ کیا واقعی ان تینوں خصوصیات کا داخلی سامعیتاتی  
 نظام ایک دوسرے سے اتنا الگ الگ ہے جتنا ہادی انظر میں دکھائی دیتا ہے، یا حلقہ بندی طور  
 پر یہ باہر گر مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر ہے؟ یا فرق بس کم و بیش ہی کا ہے۔ مثلاً  
 ایک بیت جس کے ذریعے خیال ہندی یا مضمون سازی کے قلوب کو ثابت کیا جائے، کیوں کر  
 ممکن ہے کہ اس میں منطق شعری، تشبیل یا استدلال شاعرانہ سے کام لینے والے مجازیہ یا  
 محسوس و مادراتی خیالی دیکروں کا عمل دخل نہ ہو۔ اسی طرح وہ بیت جس میں معنی آفرینی،  
 اوانندی، مضمون آفرینی یا تشبیل سازی ہو، کیسے ممکن ہے کہ اس کی تعمیر میں مناسبت لفظی کا

داخلی نظام کم یا زیادہ کارگر نہ ہو۔ یا وہ بیت جس کی تشکیل مناسبات لفظی کی رو سے کی گئی ہو اس میں خیال باقی یا مضمون آفرینی نہ در آئے۔ گویا سبک ہندی کی خصوصیات اتنی خانہ در خانہ compartmentalised یعنی الگ الگ نہیں جتنا بالعموم ان کو نشان زد کیا جاتا ہے یا روایتی طور پر ان کو سمجھا اور سمجھایا جاتا ہے۔ سبک ہندی کی بحث میں بنیادی نکتہ بہر حال اس کی خیال بندی، دلیل سازی، دقت پسندی، وجہ گیری، دقیقہ مندی اور معنائی گہرائی ہے۔ روسی اسکالر متالیا پری گارٹا کہتی ہیں کہ معنی آفرینی اور خیال بندی کی حامل شاعریاں تجربے کے لیے سب سے زیادہ وجہ گیری کی حامل ہوتی ہیں۔ کیونکہ ان کی تعمیر میں حصہ لینے والے عناصر کا صحیح تعین نہایت مشکل کام ہے۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتی ہیں کہ اس بارہ خاص میں اصطلاحات کا استعمال بے قاعدہ ہوتا رہا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ:

”مثلاً اس حلقہ تصورات کے لیے کلیدی اہمیت لفظ ’معنی‘ کو حاصل ہے لیکن سبک ہندی کی شعریات میں یہ عربی الاصل لفظ کئی مقامات پر استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً ’خیال‘، ’مطلب‘، ’مفہوم‘، ’تصور‘، ’خیالی تصور‘ یا ’خیالی شاعرانہ‘ یا ’شاعرانہ‘ (18)

وہ مزید وضاحت کرتی ہیں کہ:

”موضوع، تصور، مضمون اور خیال ہمیشہ شاعری کا جزو تک رہے ہیں۔ سبک ہندی کی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے خیال کے ان ذاتی 7 احوال کو بیت کے اسلوب ساز عامل کا درجہ دے دیا (یعنی بیت کی ایسی فن تشکیل جس میں ایک موضوع ایک تصور یا ایک خیال شاعرانہ بیت کی ساری فضا پر مادی ہو جس کو نشانہ دینے کے لیے مخصوص تکنیک (وسائل) کی ضرورت پڑتی ہے۔ (پتاچہ) اس طرح کے اسلوبیاتی وسائل کو معنی آفرینی، خیال بندی، مضمون سازی، خیال آرائی، مضمون آرائی وغیرہ جیسے (لئے چلتے) نام دیے گئے۔“ (19)

دارت کرمانی سبک ہندی کی وجہ گیری اور دہارت کو ہندوستانی زندگی کی تکثیریت اور بدلتوں کا نتیجہ قرار دیتے ہیں:

”ہندوستان کے فارسی شعرا نے ابتدائی زمانے ہی سے یہاں کی مشترک تہذیب کی عکاس کے لیے فارسی کا ہندوستانی اسلوب (سبک ہندی) ایجاد کیا تھا جو متعارف زندگی کا احاطہ کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ سبک ہندی کے ابہام و استعاروں میں درپردہ بات کہنے کی بڑی تمہائش تھی۔ بلکہ کسی بھی مضمون سے کئی مطالب نکل سکتے تھے۔“ (20)

غالب بچپن میں برس تک ریخت یعنی اردو میں شعر کہتے رہے۔ یہ ان کے ذہنی بلوغ کا زمانہ تھا، ساتھ ہی اپنی ذات کی تلاش اور اپنی آواز پانے کی جستجو کا بھی۔ لاکاں کہتا ہے کہ انسان بطور ’موضوع‘ خود اپنے خلاف منقسم ہے۔ اس کی بہترین مثال غالب ہیں، خود اپنا ’غیر‘ (Other) یعنی حد درجہ غیر مطمئن، بے قرار، مضطرب، کچھ ہونے کی زبردست خواہش میں مبتلا۔ انسان کی شخصیت، زبان اور ثقافت دونوں کے قلب میں رہتی ہے۔ یہ بھی ’غیر‘ ہی کی شکلیں ہیں جو تکمیل نفسیاتی میں حارج ہوتی ہیں۔ اور غالب کے یہاں تو یہ تخلیقی ’غیر پن‘ دوہرا ہے، یعنی ان کا نفسیاتی اضطراب فارسی کو زبردام لانا چاہتا ہے۔ جو ’غیر‘ کی بھی ’غیر‘ ہے۔ یہ عدم تکمیل کی وہ آگ ہے جو غالب کو درجہ کمال تک پہنچنے کے لیے برابر ہمیز کرتی ہے۔ قدرت نے انہیں جودت و فطانت سے بھری ہوئی نہایت پر جوش طبیعت اور غیر معمولی قوت متخیلہ سے نوازا تھا۔ چنانچہ شروع ہی سے ان میں پر تکلف و پیچیدہ بیانی اور باریک خیالی کا دباؤ اور متاخرین شعرا نے فارسی سے بڑھ چڑھ کر شعر کہنے اور ان پر سبقت لے جانے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ بعض ابتدائی اشعار کی ملفوظی ساخت بھی خاصی پر تکلف اور مطلق ہے، لیکن ان میں بھی وہ شعلگی یا اس افتاد ذہنی کی شرفشاں چاپ صاف سنائی دیتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ طرنگی خیال، معنی آفرینی اور درخشندگی اسلوب کی خاص پہچان بن گئی۔

اس دور کے کلام میں مضمون آفرینی اور خیال بندی کے بیچ در بیچ رشتوں اور ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی خواہش کو سبک ہندی کے تاثر میں کھولنے میں متا لیا پری کارنا نے خاصی وقت نظری اور جانکاہی کا ثبوت دیا ہے۔ دو ایک مثالیں دیکھیے :



”گو کہ ماتی نیست مرگ بھوں را  
کہ هست خشم غزلاں سیاہ پیش جنوں

— شوکت بخاری

مضمون کو یہ شکل قصہ لکھی بھوں کے اس واقعے کی بنیاد پر دی گئی ہے جس میں بھوں سیاہ کے بچھائے ہوئے جال سے غزالوں یعنی ہرنوں کو اس لیے پھڑاتا ہے کہ ان کی آنکھیں اسے لکڑی کی آنکھوں کی یاد دلاتی ہیں۔ حریف برآں خشم غزلاں سے عام طور سے شرابی، پیہنے اور کھڑانے والی حید کی کالی سرنگیں آنکھوں کو تھک دیتی جاتی ہے۔ یہاں خشم غزلاں کو بھوں سیاہ نہیں بلکہ سیاہ پیش بتایا گیا ہے۔

غالب اس بیت کا شاعرانہ جواب یوں دیتے ہیں

خُش بچتی ہے تو اس میں سے دھواں اُلتا ہے  
حُطّہ خُش سہہ پیش ہوا میرے بعد

یہاں دنیا سے گزر جانے والے عاشق کو بچتی ہوئی خُش سے تھک دیتی گئی ہے اور دھواں کو حُطّے کے لباس ماتی سے۔ حریف برآں سہہ پیش نہ صرف حُطّہ خُش کشتہ نے اختیار کی ہے بلکہ حُطّہ خُش یا حُطّہ سداں لے۔ جو اس واحد شخص پر ماتم نکھیں ہے جو جانتا تھا کہ سچا جوڑی محبت کس کو کہتے ہیں۔ یہاں غالب کے شعر میں شوکت کے مقابلے میں جگر خیال بڑی حد تک الجھا ہوا ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ چھپک چھپک مضمون کو ترقی دیتے اور اس میں شدت پیدا کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ اگر وہی صورت میں ماتم کو یا کہ کالی آنکھوں کی قدردانی علامت ہے تو دوسری صورت میں ماتم کے مضمون کو نہایت طبعی طور پر چھپہ انداز میں باندھا گیا ہے۔ یہاں بھی ہوئی خُش کا دھواں ماتم کی اور حُطّہ خُش کی علامت ہے۔ (21)

مضمون آفرینی اور خیال بندی کی اس صراحت کے بعد پری گارنا کہتی ہیں کہ اس توازن کی داد دینی چاہیے جس کے ساتھ ایک شاعر کسی مضمون کو بڑی دیدہ ریزی سے باندھتا ہے اور اس کی شاعرانہ منطق کی پیروی کرتے ہوئے دوسرا شاعر اس میں اضافہ کرتا ہے یا جیسا کہ اکثر غالب کے یہاں مشاہدے میں آتا ہے، وہ مضمون کی توسیع کر کے اس کو

پلٹ دیتے ہیں یا کوئی انوکھا پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ کہتی ہیں :  
"محل کے طور پر چنبہ یعنی روئی کا مضمون ہی لیں :

اے خوشا دقتے کہ ساقی یک خمیاں دا کرے  
چارو پور فزائی محفل پہنچنا کرے

— غالب

نغم یعنی مٹی سے بنے ہوئے شراب کے بڑے بڑے گھڑوں یا گڑوں کی  
نمر توڑ کر جام بھرے جاتے ہیں اور پھر ان کے منہ پر روئی کی ڈاٹ لگائی جاتی  
ہے۔ بے خلف محفل میں مہمان شراب کے اتنے جام چڑھا جاتے ہیں کہ ان  
کی روئی کی ڈاٹیں اگر اکٹھا کی جائیں تو اتنی ہوں گی کہ ان سے ایسا اچھا خاصا  
بڑا قالین بن سکتا ہے جس پر ان بھی بلا نوشوں کو بٹھایا جاسکے۔ (22)

حالی کہتے ہیں کہ غالب کو یہ کامیابی محفل ایک روئی کے چنبہ سے متعدد خیالی تصویروں  
کو جن لینے سے حاصل ہوئی۔ پری گارنا کا خیال ہے کہ شاعرانہ منطق کی مشروطیت کی  
بدولت اگرچہ ایسا لگتا ہے کہ یہ مضامین ایک دوسرے سے برآمد ہوتے ہیں لیکن دوسروں  
کے برعکس غالب مضمون کے امکانات پر اکتفا نہیں کرتے۔ ہماری رائے یہ ہے چونکہ  
غالب کی طبیعت میں معلوم سے نامعلوم، محسوس سے نامحسوس کی طرف بڑھنے کی جدیاتی  
خواہش ہے، وہ مضمون کے امکانات میں زیادہ سے زیادہ نئے اور انوکھے پہلو نکالنا چاہتے  
ہیں، اور ایسا پہلے سے چلے آ رہے یا متاخرین کے یہاں موجود یا موصولہ مضمون کو بے دخل  
کرنے، پلٹ دینے یا اسے شق کر دینے یا اس پر سوال قائم کیے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کے  
غیر شعوری طور پر حرکیات نفی کی طرف کھینچنے یا شعری منطق میں جدیاتی متحیلہ کے کارگر  
ہونے سے بھی مضمون باریک سے باریک تر یا پیچیدہ سے پیچیدہ تر یا یکسر نادر اور انوکھا  
ہو جاتا ہے۔

پری گارنا یہ نکتہ بھی اٹھاتی ہیں کہ مضامین کے پامال ہوتے ہوتے متاخرین کے  
زمانے میں عام خیال یہ تھا اور اس کی شکایت مرآۃ الخیال میں بھی ہے :

از بسکہ شعر مفلح شد مبتذل دریں عهد  
لب سخن است اکنون مضمون تازه سخن

— غنی کا شعری

(آج کے زمانے میں شعر گوئی ایک دلیل کام ہو کر رہ گیا ہے۔ نئے مضمون کی تخلیق کو یا ہونٹ ہی لینا ہے)

لیکن غالب چونکہ جدلیاتی وضع سے مبتذل یا معمولہ کو پلٹ دینے یا خیال بندی سے انوکھے اور طرفہ پہلو نکالنے پر قادر ہیں، غنی کے مقابلے میں وہ مضمون کے بالیدان کا منظر پیش کرتے ہیں اور قیامت قامتوں کی جامہ زمینی کے پیکر سے نہ صرف منظر کو متحرک کر دیتے ہیں بلکہ حسن آفرینی کے نقطہ نظر سے بھی شعر کو لطف و اغماط سے بھر دیتے ہیں:

اسد المنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش

لباس نظم میں بالیدان مضمون عالی ہے

خیال بندی اور مضمون آفرینی میں خیالی اور دہمی پیکروں کے باہمی رشتوں، تلازمات اور لفظی مناسبت کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔ اس سے بحث کرتے ہوئے غالب کے ایک اور محرشیاں حمید احمد خاں لکھتے ہیں:

”خیال بندی میں شاعر واقعات اور جذبات کی تخریج کے علاوہ خیالی اور دہمی چیزوں کے تجزیہ سے بھی اپنے ذاتی تحلیل کی تسکین کا سامان بھم پہنچاتا ہے۔ تجزیہ جو ماہد الطبیعیات کے بازار کا خاص سکہ ہے، یہاں نہایت کثرت سے رائج ہے۔ ’خیالی‘ اور ’دہمی‘ سے تخلیق کی وہ مختلف کیفیتیں تصور ہیں۔ ’خیالی‘ چیزیں وہ ہیں جن کے فنی اگرچہ خارجی دنیا میں موجود نہیں ہیں لیکن محسوسات کے جمع و تفریق سے ہم ان کے تصور تک پہنچ سکتے ہیں۔ جیسے خون کی بارش، ساکن آبشار وغیرہ۔ دہمی چیزیں بھی خارج میں موجود نہیں ہیں لیکن یہ کم و بیش انسان کے توانے فکر یا تخلیق ہیں جیسے مر گیا، مٹا وغیرہ۔ خیالی چیزیں مدرک پر حواس اور دہمی چیزیں مدرک پر عقل ہیں، مثلاً۔

حاشا کردنی ہے انتظار آباد حیرانی

نہیں غیر از نگہ جوں درگاہ فرشی مٹلہا

— غالب

بہارِ حیرتِ نکادہ سخت ہائی ہے  
حتاے پاے اہل خون کشیں تھ سے

— غالب

خیال بند شعرا صرف یہی نہیں کرتے کہ اپنے عقلی اندازِ بیان کی بنیاد دہی و خیالی چیزوں کے تجربے پر رکھیں۔ بارہا یہ تجربہ محض کسی عقلی مناسبت پر مبنی ہوتا ہے۔ مہر اور نگ زیب میں خیال بندی منہجائے مروج پر تھی۔ شیر علی خاں لودھی نے اس زمانے میں خیال بند شعرا کا جو تذکرہ مرتب کیا اس میں خیال بندی کی تعریف یہ کی ہے ”وہ ایسے کلمات والا شراک لانا جن میں سے ایک حقیقی ہو اور ایک مجازی۔ دونوں سے (بہ لحاظ حقیقت و مجاز) دو مضمون مترفع ہوں اگرچہ دراصل مراد مجازی سے ہو۔ مگر شرط یہ ہے کہ اس مجازی کلمے میں کوئی اصطلاح یا لیلیف یا ضرب المثل ہو۔“ خیال بندی کی اس تعریف کے بعد یہ طور تخریج بہ دل کا یہ شعر دیکھیے :

صاف معنی کرد مستثنیٰ ز خود صورتم

چوں بد سے باطن من عالمِ آب من است

یہاں شعر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے لفظ ”آب“ کے دو معنی لینے ضروری ہیں: ”صفائی“ اور ”پانی“۔ غالب کا دورِ اول کا ایک شعر ہے :

آنکھیں پا ہوں گدازِ وحشتِ انداز نہ پا چہ

سوے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ پاں زنجیر کا

یہاں شاعر قید خانے کی وحشتِ تباہی سے مضطرب ہوا۔ مضطرب ہونے کے لیے

دوسرا لفظ آتش زیر پا ہوا ہے۔ چنانچہ ”آتش زیر پا“ کی آتش کی مناسبت سے مصرع جاتی پیدا ہوا۔ (23)

اسی طرح آتش یا برق کا خیالی پیکر خیال بندی کا عام مضمون ہے۔ پری گارنا اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں :

”سندھ طیشاں را پشت گرم از سوزنِ باشد

رگ برق است تارِ جگرِ آتشِ قباہاں را

سندھ کبڑا آگ میں نہیں جلا۔ شاعری میں اس کو عشاقِ آتشِ قبا سے نسبت

کرتے ہیں۔ اس ذہنی مضمون سے غالب کی قوت متحلیہ آنکھوں کو خیرہ کر دیتے  
والی چنگاری کی طرح یہ شعر تخلیقی ہے۔

ظلم نہیں ہوتا ہے آدمیوں کو بیش از یک نفس

بقی سے کرتے ہیں دشمن شیخ ماتم خان ہم

زندگی چند روزہ ہے اور یہ جہاں جس کی حدود میں انسان زندگی بسر کرتا ہے اس  
گھر کی طرح ظلم و اعداء سے بڑے اور تاریک ہے جہاں مرنے والوں کا ماتم کیا  
جا رہا ہو لیکن اگر تاریکی کو دور کرنے والی ایک شیخ کو بھی حرارت قلبی سے زندگی  
فل جائے تو پھر زندگی بے کار بسر نہیں ہوتی۔ (نوجوان غالب یہاں انسانیت  
پانچواں نظریہ حیات کی انتہائی بلند یوں کو چھو لیتے ہیں۔) (24)

حرکت، حوصلہ مندی اور آزادی کا یہ نظریہ حیات غالب کو عربی و ہندو جیسے  
پیشروں سے ورثہ میں ملا تھا۔ لیکن غالب نے اپنے جدِ لہائی رویے سے اس پر جلا کی اور  
اس ذہنی رویہ کو اس حد تک تخلیقی زندگی کا لازمہ بنالیا کہ ان کی طبیعت کسی طرح کی روایتی و  
رسمیاتی تحدید یا پابندی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ اول و آخر اپنے عہد اور مقتدرہ کے باغی  
ہیں، شعریات میں بھی، فکر و خیال میں بھی اور رسمیات و عقائد میں بھی۔ اپنے عہد سے  
ان کا شدید ذہنی و تخلیقی تصادم زندگی بھر جاری رہا۔ مضمون آفرینی و خیال بندی جس کی دار  
ماہرین نے دی ہے، خیال رہے کہ بات فقط ہمکنی یا رسمیاتی رشتوں کی نہیں، لفظی  
مناسبتیں، تلازم، قسبی و دہمی یکجہوں کے رشتے، ایہام و اصطلاحات، یہ سب تو ہیں ہی؛  
لیکن اصل چیز تو ذہن و فکر ہے جو ان سب کو انگیز کرتا، رشتے بناتا یا دہمی و خیالی شکلوں کو  
خاص تخلیقی زاویے سے وضع کرتا اور ان کو شعر کا قالب عطا کرتا ہے، ورنہ یہ صرف مشافی  
اور لفظی بازی گری بن کر رہ جاتی ہیں جیسا کہ اس عہد کے بعض شاعروں کے یہاں ہوا  
بھی ہے۔

آخر وہ کیا چیز ہے جو دوسروں کے یہاں فقط ہمکنی مشافی ہے، غالب کے یہاں  
دیکھی ہوئی آگ ہے جو ہمکنی نظام کے پیچھے سے لو دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہمکنی کا رنگری  
سطح شعر پر نظر آنے والا آئیں برگ کا ذرا سا سرا ہے۔ آتش فشاں لاوا تو کہیں پیچھے ہے

جسے ظہیر کر یہ نظر اعلان دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کے یہاں یہ جدلیات اساس شعریاتی فضا اس نوع کا تھا کہ آگے چل کر غزل کی پوری شعریات اس سے زیر و زبر ہوئی۔ اس میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو کہ غالب کی خیال بندی و معنی آفرینی کے بعد اردو شاعری وہ نہیں رہی جو اس سے پہلے تھی۔ گویا آج کے تنقیدی محاورے میں غالب کی اس خاص شعریات نے پورے canon کو پلٹ دیا اور بہت سے شعرا جو اعلیٰ مسندوں پر بیٹھے ہوئے تھے وہ جاشے پر جا پڑے، اور جو جاشے پر تھے وہ مرکز میں آ گئے۔

ابھی خیال بندی کے علاوہ دیگر خصوصیات کے بارے میں گفتگو باقی ہے۔ دیکھا جائے تو جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا کہ خیال بندی، مضمون سازی یا معنی آفرینی سبک ہندی کی تعمیر شعر کے ایسے نظام کا حصہ ہیں کہ اکثر و بیشتر یہ خصائص مجرد واقع نہیں ہوتے۔ یہ سب معناتی خصائص ہیں جن کا تعلق شعر کے داخلی نظام سے ہے، لیکن درحقیقت یہ زائیدہ ہیں لفظی ساخت کے، اور خود لفظی ساخت زائیدہ ہے مثیلہ کے ذہنی انتخابی عمل کی۔ یوں تخلیقی عمل ایک مرکب جدلیاتی عمل ہے جو بحیثیت اجزا نہیں، بلکہ بحیثیت نامیاتی وحدت کے کارگر ہوتا ہے۔ سبک ہندی کی یہ اور دیگر خصوصیات اصطلاحاً لگائی لگائی کیوں نہ نظر آئیں چونکہ یہ ایک ہی شعریات کا حصہ ہیں تخلیقی عمل میں اکثر و بیشتر یہ باہدگر مربوط و مرکب طور پر عمل آرا ہوتی ہیں۔ ان کے ریشوں کو الگ الگ کرنا ان کی نامیاتی وحدت سے صرف نظر کرنا ہے۔

غور سے دیکھیں تو سبک ہندی کے اشعار کا معنی نظام مناسب لفظی، تشبیہ و استعارہ و کنایہ و تراکیب سے تعمیر ہوتا ہے۔ ان کے صحیح انتہائی بالیدہ تلازمات کا نتیجہ نظام ہوتا ہے جن کے خیالی چمکے اکثر و بیشتر جدلیاتی لفظی یا تناقضات کے رشتوں میں بندھے ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ خیال بندی (مضمون سازی، معنی آفرینی) یا مناسب لفظی (ترکیب عبارت) ایک ہی رنگارنگ مرقع کے ہمہ جہت پہلو ہیں اور ان سبکی کو ایک ہی تخلیقی رشتے کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے محاورہ صدر شعر میں چند روزہ زندگی ماتم غامد کی مثال ہے، ماتم غامد کو غم سے نسبت ہے لیکن تلازمات کا جدلیاتی رشتہ غم کو

آزادگی سے جوڑتا ہے۔ ماتم خانہ کی تاریکی کو شمع سے وہی نسبت ہے، جو نسبت شمع کو روشنی سے، روشنی کو برق سے اور برق کو زندگی چند روزہ سے ہے۔ یوں برق کا خیالی جگر ہاتھ آنے کے بعد نیا جدیاتی مضمون بنانا ممکن ہو سکا کہ شمع ماتم خانہ کو برق سے روشن کرنا دال ہے آزادوں کو فیشن از یک نفس غم نہ ہونے سے۔ یوں دیکھیں تو ترجمین عبارت جو بظاہر ملفوظی ہے ایک فلسفیانہ خیال بند نظام پر استوار ہے جس میں فہم بمقابلہ آزادگی اور ماتم خانہ، شمع، روشنی، برق، نفس وغیرہ تمام مناسبات کا ایک ہی معنیاتی نظام میں بندھا ہوا ہونا رومیاتی ہے لیکن ان کو کسی ایک نکتہ کے تحت ارتکاز میں پرو کر ایک انوکھا رخ دینا اور نئی پر لطف بات پیدا کرنا تخلیقی ذہن کا کمال ہے۔ سبک ہندی کے اس ملفوظی و معنیاتی نظام کی تعمیر سازی میں کئی صدیاں صرف ہوئیں۔ یہ شاعر کی تخلیقیت اور اس کی قوت واہمہ کی جدلیاتی توانائی پر تھا کہ وہ اس صنعت گری سے معنی تازہ کی نادرہ کاری کو کیسے قائم کرنا ہے یا لفظ میکاگی کارگیری، منافی یا مشاقی پر قانع ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کا شعر دیکھیے :

اہل پیش نے بہ حیرت کدہ شوئی ناز

جوہر آئینہ کو طوطی بھل ہاندھا (ق)

سبک ہندی کی شاعری میں طوطی اور آئینہ کا مضمون مختلف مفاہم میں برتا گیا ہے۔ جیسا کہ ماہرین نے نشان زد کیا ہے، اس مضمون کی 'ہوا بگلی' ہے کہ شعرا نے اسے بار بار ہاندھا ہے۔ غالب کا یہ محبوب مضمون ہے اور وہ اس سے طرح طرح کے معنی اخذ کرتے اور مضمون کو وسعت دیتے ہوئے نادرہ کاری کرتے ہیں۔ طوطی کو جب بولنا سکھاتے ہیں تو اسے آئینہ کے سامنے بٹھاتے ہیں۔ چچے سے بولتے جاتے ہیں اور طوطی اپنے گھس کو دیکھ کر سمجھتی ہے کہ وہ دوسرے سے بات کر رہی ہے۔ شاعر شیریں مقال طوطی کی مثال ہے (امیر خسرو کو برائے قادر الکلامی و شیریں بیانی طوطی ہند کہا جاتا ہے) یہاں آئینہ سے مراد یہ دنیا ہے۔ طوطی بھل اس لیے کہ کائنات جو حیرت کدہ شوئی ناز ہے طوطی اس کے حسن کے اظہار سے معذور ہے۔ چنانچہ اُسے بھل یعنی ترچھا ہوا دکھایا گیا ہے جو اضطراب زدہ شاعر کا

استعارہ ہے۔ یوں طوطی اور آئینہ سے مراد ایک طویل سلسلہٴ تلازم ہے جس میں آئینہ کے ساتھ حیرت، شوق، ناز، طوطی کے ساتھ شیریں بیانی، بکھل اور جھومر؛ اور حیرت کدو کے ساتھ بیش ایک ہی نظام تلازم میں بندھے ہوئے ہیں اور ان کے معیاتی رشتے برہائے رسومات شعری و محاورات زبان طے ہیں، شاعر کا کمال ان کو نئے ناظر میں ہی تکمیل سے پیش کرنا، ان کے مناسبات کو بٹھانا اور ان کے شعری صرف سے نہ صرف قدرت و مہارت کا ثبوت دینا تھا بلکہ ان کی ہنرمندانہ نئی مناسجوں سے طباعی و ابداع کا حق ادا کرنا بھی تھا۔ چنانچہ دیکھا جائے تو میکا کی صنعت گری کے رشتے بھی انھیں جیرایوں سے نکلتے ہیں اور نادرہ گوئی و جمالیاتی کرشمہ کاری کے بھی۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سبب ہندی کی انھیں روخوں سے ایک روشِ حقد میں ایہام گو شعرا سے ہوتی ہوئی شاہِ نصیر و ناسخ و ذوق اور ان کے قبیحین کی طرف چلی جاتی ہے، اور دوسری غالب کی تخلیقی توانائی و طرنگی و حسن کاری کی طرف۔ آتش نے کہا تھا بندشِ الفاظ جڑنے سے گلوں کے کم نہیں۔ غالب کے یہاں گھینے فقط جڑے ہی نہیں جاتے، یہ دیکھتے اور چمکتے بھی ہیں اور ان کی دہکتی تراشِ غزل کے بدن پر ایسے چٹختی ہے کہ بدن نو دینے لگتا ہے اور گھینے چٹھینہ معنی کا ظلم بن جاتے ہیں۔

یہیں سے ایک راہ سبب ہندی کی تیسری قسم کی ہیئت یعنی مثالیہ یا تمثیلی نگاری کی طرف جاتی ہے جسے غزل میں سب سے زیادہ برتا گیا تخلیقی طور پر بھی، یعنی ایہام و معنی تازہ اور نادرہ کاری کے لیے، اور میکا کی طور پر بھی یعنی صنعت گری اور مشاقی کے لیے۔ اس صنعت کو برتا آسان بھی تھا اور مشکل بھی۔ اس لیے کہ بنی بنائی پٹری موجود تھی اور مقلدین کے لیے راہ کھلی ہوئی تھی؛ اور مشکل اس لیے کہ معمول معنی کا رد اور معنی تازہ کی تخلیقیت آسان کام بھی نہیں تھا۔ تمثیل نگاری کے بارے میں معلوم ہے کہ شعر کو دو ٹکڑوں میں بانٹا جاتا ہے۔ ایک مصرع میں دھجی پیش کیا جاتا ہے یا اصول جس کو شاعر ثابت کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ اخلاقی مضامین میں مثالِ روزمرہ کی بات یا معمول یا موصولہ سے لائی جانے لگی جو نہایت آسان تھا۔ اس لیے شروع شروع میں صنعت گری و مشاقی کا لوہا منوانے والے شعرا کے یہاں تمثیل نگاری کا چلن زیادہ ہوا۔ صائب و غنی اور بعد میں اردو میں



شاہ نصیر و ناخ و ذوق یا ان کے قبیضیں کو اسی میں شمار کرنا چاہیے۔ دوسری نوع کے شعرا کے یہاں اسے معنی معمول کے رو اور معنی تازہ کے ابداع و کمال کے لیے 'استدلال' کہنا مناسب ہوگا۔ اس لیے کہ غیر اخلاقی مضامین میں معنی کے کسی انوکھے یا طرف پہلو کو پیش کرنے کے لیے سامنے کی معمول مثال نہیں بلکہ ناور دلیل یا تجربی دلیل کی ضرورت تھی۔ اور دلیل کو چونکہ دلیل شاعرانہ ہونا چاہیے، اس لیے اس کی بنیاد قولی بحال پر ہو سکتی ہے یعنی ضروری نہیں کہ وہ منطقی طور پر صحیح ہو لیکن وہ شاعرانہ جواز رکھتا ہو، یعنی کسی ناور الواقع یا حد تک پہنچنے کے خیال کو سامنے لانا اور پھر اسے منطقی شعری سے قابل قبول ثابت کرنا۔ دیکھا جائے تو اصلاً یہ وہ 'دو طرفہ' ہے جو جدیدیت اساس ہونے کے باعث معنی کو گردش میں لے آتی ہے اور اس کی طرفیں کھول دیتی ہے۔ درحقیقت یہ بداعت فکری سبک ہندی کی ناوردہ کاری کی معراج ہے اور غالب کو اس میں یدِ طولی حاصل ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ استدلال کی یہ دوسری قسم وہ ہے جس کی تعمیر گہرے تخلیقی تجربے یا قوت و اہم کی مدد پر ہو یعنی اس کی ساخت بلاہر مہمل یعنی قول بحال پر مبنی نظر آئے لیکن شعری جواز کی رو سے صحیح ہو۔ دوسرے لفظوں میں استدلال، لفظ استدلال محض نہیں بلکہ ناور مطلق شاعرانہ پر مبنی ہو اور بلند خیالی، ندرت یا مضمون آفرینی کا حق ادا کرنے پر قادر ہو، یعنی استدلال جتنا طرفہ، انوکھا یا اچھوتا ہوگا شعر اتنا پر لطف اور ناور ہوگا۔

دوسری طرف جہاں سبک ہندی کی شاعری متاخرین خیال بند شعرا یعنی مقلدین اور رمی و رواپتی شاعروں کے ہاتھوں دور از کار و بعید از فہم تازک خیالی اور کتابی و مصنوعی لفظی بازیگری کے لیے بدنام ہوئی تو اس سے کہیں زیادہ بدنام رواپتی و رمی حشیل نگاری کی وجہ سے بھی ہوئی جو بالعموم عبارت تھی سامنے کے اخلاقی مضامین کے سپاٹ اور اکہرے بیان سے۔ شعر کی ساخت کے سانچے یا دستور فقط بمنزلہ رسم و مہات کے ہیں، یہ جب اندر کی آگ یا تخلیقی تجربے میں داخلے ہیں تو معنی آفرینی کی شکلیں بنتی ہیں ورنہ فقط کتابی میکا نکیت اور مشاقی ہاتھ آتی ہے۔ اس نری صنعت گرمی اور مشاقی نے شعرائے متاخرین کے محاضرات کو خاصا مسالا فراہم کیا۔ شبلی اور ان کی دیکھا دیکھی خورشید الاسلام<sup>(25)</sup> چار حانہ تنقید کرنے

دانوں میں پیش پیش ہیں۔ وہی صائب جو ہندوستان کے بارے میں کہتا ہے:

بھگو عزمِ سطر ہند کہ در ہر دل بہت

رقصِ سوداے تو در پلچِ سرے نیست کہ نیست

شعرالجم میں شبلی اس کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”صائب اس رنگ کے لیے مشہور تھے، ہندوئی کا یہ پہلا قدم تھا جس نے

آفرینک شاہراہ قائم کر دی۔“ (28)

معارفین نے زیادہ تر اخلاقی مضامین کے لیے اس کو منتخب کر دیا، کلیم، صائب اور غنی

نے اس کو خاص فن بنا دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سامنے کی معمول و دلیل لانا یا دورا ذکر استعمال

سے کام لینا یا کسی ایسے نکتے کو بیان کرنا جو محض رمی یا معلوم و مانوس ہو صنعت گری یا

مشاقی ہے، معنی آفرینی یا نادرہ کاری نہیں:

صائب

نئے ذریعہ وسیع خود نہ کند ہوشمند را

پرداے نیل نیست زمین بلند را

(کسی ہوش مند کو شراب مطلوب نہیں کر سکتی، اس لیے کہ بلند زمین کو سیلاب کی

پردا نہیں)

غنی

مشق بے پردا چہ می داند زبان و سود را

شعلہ یکساں می شمارد چوب بید و عود را

(مشق طبع و نقصان کی پردا نہیں کرتا، شعلے کی نظر میں بید اور عود دونوں یکساں ہیں)

غنی

نمی سازد نغز اے چرب زائل ضعف بیری را

کماں را ہر چہ روغن میدہی فریہ نمی گروہ

(نغز ب نغز اے بوزخا جوان نہیں ہو سکتا، کمان کو بھتا جیل پلاؤ وہ موٹی نہیں ہوگی)

جلال امیر

کے گریہ ی قواعد خالی کندہ ولم را  
از کاسے خوابے گرداب کم نہ گردد  
(گریہ و زاری سے میری آندوئے دل نہیں شمع ہو سکتی، خواب کے کاسے سے  
گرداب کی موجوں میں کی نہیں آتی)

ناصر علی

تک چشم از نصیب عالم نخواستہ گشت میر  
بہ نمی گردد بدیا کاسے چشم خواب  
(تک نظر دنیا کی نعمتوں سے بھی سیر نہیں ہوتا، خواب کی آنکھ دریا سے نہ نہیں  
ہو سکتی)

اس میں شک نہیں کہ تشبیل نگاری کو اخلاقی مضامین کے لیے مختص کر دینے سے تھلید اور سہل انگاری کی ایک شاہراہ کھل گئی۔ سائب کے شعر میں دعویٰ یہ ہے کہ شراب ہو شمع کو زبردست نہیں کر سکتی اور دلیل یہ لائی گئی ہے کہ بلند زمین پر پانی نہیں ٹھہر سکتا۔ زبردست، بلند، سنے اور سہل میں نسبت ظاہری ہے۔ دلیل میں کوئی انوکھا پن یا عذرت نہیں یعنی قول محال کی شان نہیں ہے۔ بیت کی تفسیر رکھی معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں عشق بے پروا کے زباں و سود سے بے نیاز ہونے کا اصول پیش کیا گیا ہے لیکن دلیل معمولی ہے۔ دلیل محال نہیں کہ آگ ہر شے کو جلا دیتی ہے خواہ معمولی بید ہو یا قیمتی عود۔ غنی کی بیت خدائے چرب کے ضعف پیری کو زائل نہ کرنے پر ہے، کمان جو جھگی ہوئی ہے وہ روغن دینے سے قوی نہیں ہو سکتی۔ خدائے چرب، روغن پیری، کمان سامنے کے ترازو میں ہیں۔ جلال امیر کہتے ہیں کہ گریہ کرنے سے دل دکھ سے خالی نہیں ہو سکتا، جیسے خواب لاکھ پیالہ بن جائے اس سے دریا کا گرداب کم نہیں ہوتا۔ گریہ، گرداب، خواب، کاس، خالی، میں نسبت ہے۔ دلیل میں دلیل شاعرانہ کی جھلک ہے لیکن خاص نہیں۔ شعر میں سامنے کی معمولہ حقیقت ہے، کوئی شاعرانہ یا انوکھی حقیقت نہیں۔ ناصر علی کے یہاں مضنون واضح طور پر اخلاقی ہے کہ تک چشم نصیب عالم سے سیر نہیں ہو سکتے، بالکل جیسے خواب کی کھلی آنکھ دریا سے نہیں بھر

سکتی۔ کاس، چشم، نہاب اور تک چشم میں، نیز دریا، پند، سیرہ میں معمولہ نسبتیں ہیں اور استدلال بھی بدیہی ہے جو روزمرہ حقیقت و موصولہ کی توثیق و تصدیق کرتا ہے، شعر کسی نادر، انوکھی یا طرفہ حقیقت کو مطلق شاعرانہ سے قائم نہیں کرتا، نہ کسی نئی حقیقت یا حقیقت کی نئی تعبیر کو ہی سامنے لاتا ہے۔

شاعری میں اہمیت مجتہد ملفوظی ساخت یا شعری لوازمات کی نہیں اندر کی تخلیق آگم کی ہوتی ہے۔ ہر رجحان اپنے امکانات لے کر آتا ہے، اس کا بروئے کار آنا ثقافتی سماجی جزو و بد اور تخلیقیت سے ملے ہوتا ہے۔ کوئی بھی رجحان یا رویہ مجتہد اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا، یہ اہم یا غیر اہم شاعر کی تخلیقیت اور خلاقی سے بنتا ہے۔ گویا وہی تمثیل نگاری جو شبلی یا خورشیدالاسلام جیسے نقادوں کے یہاں مورد الزام و عتاب ہے، غالب کی تخلیقی توانائی اور ان کے خلافتانہ ذہن و شعور کی زد میں آکر نہ صرف مقلد ہو جاتی ہے، بلکہ تخلیقیت کی آگم اور معنی آفرینی کے عمل میں مینکی طور پر یا ملفوظی سطح پر الگ سے پہچانی بھی نہیں جاتی، تاہم معنی کا چراغاں کرنے پر قادر ہے۔ تعجب ہے کہ خورشیدالاسلام جیسے صاحب ذوق ماہر غالبیات سے یہ چور نہیں پکڑا گیا۔

روسی اسکالر مثالیہا پری گارنا جن کے سبک ہندی کے ماہرانہ تجزیوں کو اوپر ہم نے دیکھا، استدلالیہ کی بحث میں حالی سے مدد لینے پر مجبور نظر آتی ہیں۔ انھوں نے تین مثالیں دی ہیں اور تینوں حالی سے <sup>(28)</sup>۔ غالب کے یہاں تمثیل نگاری تخلیقی تنوع اور ابداع کی کیا صورتیں اختیار کرتی ہے اور جدلیاتی فلسفیانہ شعری نظام سے مل کر اس کی کیا جہات سامنے آتی ہیں۔ ان سب کا احاطہ آسان نہیں۔ غالب کی شعریات کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ وہ میکاگی روایتی تجزیہ کرنے والے کو اکثر غل دے جاتی ہے اور تحقیقی نامیاتی وحدت کو خلق کر کے خود بھید بن جاتی ہے۔ اس میں یکو ایسی کیفیت ہے جو جدلیاتی افتاد کی وجہ سے 'چیز سے دگر' کی نوع کی ہے۔ بہر حال پہلے ان اشعار کو دیکھیے۔

(۱) بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا

آدمی کو بھی میسر نہیں آسان ہونا (۲)

(2)

ہوئی کو ہے شکا کا کار کیا کیا

(5)

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

(3)

توفیق بہ اعزاء امت ہے ازل سے

(3)

آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

(4)

گرنی تھی ہم پہ برقی جلی نہ طوف پر

(1833)

دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

(5)

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد

(1)

مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

(6)

رنج سے غور ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

(1852)

مشکلیں مجھ پہ پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

(7)

لانا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

(2+)

دشوار تو یقیناً ہے کہ دشوار بھی نہیں

(8)

وفاداری بشرط استواری اصلی ایساں ہے

(1853)

مرے بچانے میں تو کہجے میں گارو برہمن کو

(9)

رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے

(2)

بھرے ہیں جس قدر جام و سنجہ بھٹانہ خالی ہے

(10)

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داو

(ع)

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

پری گارتا نے تمثیل نگاری کی مثال میں جو تین شعر دیے ہیں وہ ہیں: (۱) بلکہ دشوار ہے .. (5) آتا ہے داغ حسرت دل ... (۶) ملتا تھا اگر نہیں آساں ... حالی نے جو توجیہ پیش کی ہے اس کو بھی اقتباس کیا ہے کہ پہلے شعر میں دلیل کہ آدمی جو عین انسان ہے اس کا انسان بننا مشکل ہے، یہ منطقی استدلال نہیں بلکہ شاعرانہ استدلال ہے جس سے بہتر ایک شاعر استدلال نہیں کر سکتا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں شاعر در پردہ خدا پر الزام عاید کرتا ہے کہ گناہوں کا حساب کیا دوں جبکہ گناہوں کو نہ کر سکنے کی حسرت کے داغ ثار میں زیادہ ہیں۔ تیسرے شعر میں بھی دلیل شاعرانہ نہایت عمدہ ہے یعنی اگر خدا کا ملنا آساں نہ ہوتا، دشوار ہوتا تو مایوس ہو کر بیٹھ رہتے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ جس طرح آساں نہیں، اسی طرح دشوار بھی نہیں، یہ دلیل شاعرانہ ہے۔ حالی کی ان توجیہات کے بعد پری گارتا کہتی ہیں:

”اس طرح کی شاعرانہ مطلق کے لیے خیالات کا ایسا سلسلہ درکار ہوتا ہے جو

اصول کو دور طرقی عطا کرے اور استدلال سے کام لینے کا موقع فراہم کرے

اس طرز شعر گوئی میں شاعر کے لیے مضمون شعر کو پیچیدہ بنانے کے بے شمار

امکانات فراہم ہو جاتے ہیں۔“ (27)

اس بیان میں وہ نکات نہایت اہم ہیں جن سے ہم آگے بحث کریں گے۔

ذہین نگاری نے اب تک دیکھ یا ہوگا کہ یہ تینوں مثالیں جنہیں پری گارتا نے تمثیل نگاری کی توجیہ کے لیے پیش کیا ہے، دراصل وہی ہیں جنہیں حالی نے یادگار میں تمثیل نگاری کے لیے نہیں، بلکہ غالب کی ”طرقی خیالات و جدت مضامین“ والے اپنے تھیسس کے لیے استعمال کیا تھا۔ (28) مزید یہ کہ جنہیں ہم نے اپنے باب اول ”حالی، یادگار غالب اور ہم“ میں طرقی خیالات اور جدت مضامین کی تعمیر کو ممکن بنانے کے عمل میں جدلیات لہی کے تفاعل کو ثابت کرنے اور غالب کی تخلیقی اقتاد و نہاد سے اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف توجہ دلانے کے لیے پیش لگا رکھا تھا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ:

(1) اول یہ کہ متن وہی ہے لیکن تینوں قراءتیں یعنی حالی کی، پری کارنا کی اور راقم الحروف کی قراءتیں الگ الگ ہیں، اور تینوں اپنا اپنا جواز رکھتی ہیں، یعنی حالی نے انہیں الگ خصوصیت کے لیے نشان زد کیا ہے، پری کارنا نے الگ اور راقم الحروف نے الگ۔ اگر ان خصوصیات میں باہدگر تصادم یا ٹکراؤ ہوتا تو تینوں میں سے کسی کے لیے ایسا کرنا ممکن نہ تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ جملہ خصوصیات ایک ہی شعریات کے داخلی نظام کا مربوط حصہ ہیں اور اسی الگ الگ نہیں جتنا باہموم بھی جاتی ہیں جیسا کہ ہم کہتے آ رہے ہیں۔

(2) دوسرے یہ کہ غالب کے یہاں تشبیل نگاری، تشبیل نگاری محض نہیں رہتی، یہ فقط ایک میکانیکی ہینچی سانچہ نہیں، یہ اس طرح مقصود بالذات بھی نہیں جیسے کہ یہ شاہ نصیر و ذوق و ظفر یا ناسخ یا قلعین ناسخ کے یہاں ہے، بلکہ یہ خیال بندی یعنی معنی آفرینی، مضمون سازی، مناسبت لفظی وغیرہ جملہ رسومیات شعری کے ساتھ مل کر اس حد تک بطور نامیاتی وحدت کے معنیاتی چراغاں کی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ ہادی النظر میں یہ اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ شعر کے داخلی نظام میں کیا کیا عوامل آکٹھ بھونکی کھیل رہے ہیں۔ یعنی جملہ ہینچی عوامل کی الگ الگ پہچان معدوم ہو جاتی ہے اور غالب کے تخلیقی آئینہ کدہ میں ان کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔

(3) تیسرے یہ کہ باقی کے سات اشعار پر بھی نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ یہ بھی وہیں سے لیے گئے ہیں جہاں سے وہ تین زیر بحث شعر لیے گئے تھے یعنی یادگار غالب سے۔ حالی نے ان سب اشعار کو ”طرقی خیالات و جدت مضامین“ کے لیے نشان زد کیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تعمیر میں قول محل، استدلال یا منطق شاعرانہ کی کوئی نہ کوئی تدبیر بھی کارگر ہے اور وہ تدبیر ہمارے تجزیے کی رو سے قائم یا تمیز ہوتی ہے جدلیات نفی کے تخلیقی نظام سے۔ اشعار کے متن کی قرأت کی روشنی میں جو کتبہ عرض کیا جا رہا ہے اس کا متصل معروضی جواز باب اول میں پیش کیا جا چکا ہے جس کی تکرار کی ضرورت نہیں۔

(4) چوتھے یہ کہ ”طرقی خیالات و جدت مضامین“ کی بحث حالی نے جن میں

خاص ان خاص اشعار کی مدد سے اٹھائی تھی، ہم نے یہ دس اشعار (بشمول پری گارنا کے محمولہ تین اشعار کے) انھیں جس سے لیے ہیں جس سے یہ مقدمہ اب پوری طرح پاپے تکمیل کو پہنچ جاتا ہے کہ خیال بندی و مضمون سازی و معنی آفرینی؛ نیز مناسبت لفظی؛ نیز تمثیل نگاری کی بحثیں جو سبک بندی کی خصوصیات خاصہ ہیں، مجرد ان کی یا ان میں سے کسی ایک خصوصیت کی الگ الگ بحثیں نہیں بلکہ یہ تمام عوامل ایک انتہائی پیچیدہ، مہوار اور مرکب شعریات کا حصہ ہیں جس میں مختلف عوامل یا خصوصیات اتنا الگ الگ نہیں جتنا باہر مگر مربوط طور پر مل کر عمل آرا ہوتی ہیں۔ یعنی جو اشعار تمثیل نگاری کے لیے پیش کیے جاتے ہیں وہی مضمون آفرینی یا مناسبت لفظی کے بھی ہو سکتے ہیں، اور جو مناسبت یا مضمون آفرینی یا خیال بندی کے قرار دیے جائیں وہ مثالیہ یا استدلالیہ بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی مرکب شعریات کا حصہ ہیں اور یہ اجزا اپنے الگ الگ نہیں ہیں جتنے سمجھے جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ اس نوع کی شاعری کی جڑیں جس شاعرانہ منطق کے فلسفیانہ نظام میں پھیل ہوئی ہیں وہ فلسفیانہ نظام نوعیت کے اعتبار سے جدلیات لگی کی حرکیات سے مہمیز ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تمثیل نگاری غالب کی خلافت کی زد میں آکر ایک حرکیاتی تخلیقی قوت میں داخل جاتی ہے جو معنی کی ختم پاشی میں اساسی کردار ادا کرتی ہے۔ حالی کی بیس میں سے دس مثالوں میں منطق شاعرانہ کے تعامل کی موجودگی اس امر پر دلالت کرتی ہے کہ سبک بندی کے جملہ پیرایوں میں تمثیل نگاری سب سے حاوی شعریاتی پیرایہ ہے جو خیال بندی و مضمون آفرینی کے دیگر پیرایوں کے عمل و تعامل سے مل کر تخلیقیت کا حصہ بنتا ہے اور نادرہ کاری و پیچیدہ، پہانی میں دستخط پانے پر کارگر رہتا ہے۔

(5) پری گارنا نے اپنے محمولہ بالا بیان میں منطق شاعرانہ کے لیے اصول کی دو طرح کی طرف اشارہ کیا تھا جو خاصا اہم ہے۔ فقط تین بیٹوں ہی کو نہیں، اگر تمام دس بیٹوں کو دوبارہ غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ دو طرح کی فقط اصول کے لیے ضروری نہیں، یہ چھتہ قول محال یا منطق شاعرانہ کا حصہ بھی ہو سکتی ہے، یہ معمولہ یا الوکی حقیقت شاعرانہ میں بھی واقع ہو سکتی ہے یا پیش پا افتادہ اور نادر و نایاب کے مابین بھی جس میں



سے ایک کا قائم کرنا اور دوسرے کا رد کرنا مقصود ہو۔ البتہ ہری گارنا کا یہ کہنا صحیح ہے کہ اس طرز شعر کوئی سے شاعر کے لیے مضمون شعر کو پیچیدہ بنانے کے لیے بے شمار امکانات فراہم ہو جاتے ہیں۔ یاد رہے کہ شبلی نے کہا تھا کہ اس طرز شعر کوئی سے شاعر کو ایک پیچیدہ مضمون یا خیال کو اختصار و ایجاز سے ادا کرنے کے مواقع فراہم ہو جاتے ہیں، جیسا کہ تذکرہ مثالوں سے ان دونوں باتوں کی تصدیق ہوتی ہے۔

(6) اس ضمن میں آخری بات یہ ہے کہ اگر غالب کے تخلیقی ارتقا کے پیش نظر بیڑوں کی تاریخی ترتیب کو نگاہ میں رکھا جائے (جیسا کہ کوشش کی گئی ہے) تو اندازہ ہوگا کہ ان میں سے دو شعر (نخ) یعنی 18 برس سے پہلے کے ہیں، پانچ کا تعلق (ق) یعنی 19 سے 25 برس تک کے زمانے سے ہے، یعنی سات سوئسٹھ صدیہ میں ملتے ہیں اور باقی تین بعد کے زمانوں کے ہیں۔ گویا اس چھوٹے سے micro تجزیہ میں بھی یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ فلسفیانہ پیچیدگی و دقیقہ نگاہ پر مبنی اس تخلیقی عہدِ ادبی کی عمل آوری جو کم عمری سے شروع ہو گئی تھی بعد میں بھی جاری رہی، اور وقت کے ساتھ ساتھ دو آئندہ بلکہ سہ آئندہ نئی چلی گئی۔ غالب کا تقاضا خود اپنی شعریات سے ہمیشہ یہ رہا ہے:

خمن سادہ دلم را نہ فرہید غالب

کلیتہً چند ز پیچیدہ بیانے بمن آر

(خمن سادہ میرے دل کو نہیں بھاسکتا، ہو کے تو میرے سامنے پیچیدہ بیانی کے

کچھ نکات پیش کرو)

اس بحث کو اختتام تک پہنچانے سے پہلے ذرا ان اشعار کی پیچیدہ بیانی پر بھی نظر ڈال لیجئے جو سب کے سب لوائل عمری کے ہیں جن میں سے کچھ انتخاب میں آئے، کچھ القط کر دیے گئے، جیسا کہ خط کشیدہ اشعار سے ظاہر ہوگا:

ہے مگر قاری نیرنگ قراشا ہستی

148

پر طاس سے دل پاسے بہ زنجیر آیا (نخ)

عروج ناامیدی چشم زخم چرخ کیا جانے  
بہار ہے غزل از آو ہے تاثیر ہے پیرا

168

(نخ)

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صلوٰۃ دشت  
نقش پا میں ہے مہ گری رفتار جنور

188

(نخ)

رسیدن گل باغ ومانگی ہے  
عبث حمل آراء رفتار ہیں ہم

199

(نخ)

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا  
گھر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

326

(نخ)

رفتار عمر قطع رہا اضطراب ہے  
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

344

(نخ)

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے  
میری رفتار سے بھاگے ہے پہاڑاں مجھ سے

346

(نخ)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ سب اشعار نمونہ حمید یہ سے ہیں۔ غور سے دیکھنے سے اندازہ ہوگا، ہر چند کہ ہر شعر کی معنیات الگ ہے اور دستور شعر بھی ملتا جلتا نہیں، لیکن بیوقوف کی تعمیر سازی کا تجربہ کیا جائے تو اس سے انکار ممکن نہ ہوگا کہ ان کی پیچیدہ بیانی میں تمثیل نگاری کا عمل دخل ہے۔ اور یہ پیرایہ بیت کی تعمیر سازی کے دوسرے اجزاء سے اتنا مکمل مل گیا ہے کہ الگ پہچاننا مشکل ہے۔ گویا پوری شاعری کی معنی آفرینی میں یہ جاری و ساری ہے۔ کہیں یہ مثالیہ ہے کہیں استدلالیہ، کہیں قولِ محال کی جھلک ہے لیکن ہر جگہ معنی کی گردش کی

وضع جدید پاتی ہے۔ یہ سبک ہندی میں غالب کا خاص انداز ہے۔ گویا ہمکنی عوامل بخیر و شر کے عمل مل کر ہیت کی تعمیر سازی میں قلیل ہو گئے ہیں۔ کہتا ہے کہ اگر یہ تخیل نگاری ہے جو یہ ہینک ہے، تو صائب اور قصبین صائب کی میکا کی تخیل نگاری دوسری چیز ہے اور یہ جدیدیت اساس تخلیقی تخیل نگاری چیز ہے وگرنہ ہے۔

سبک ہندی سے غالب کے ورثے کی یہ ایک بھٹک تھی۔ غالب کے ذہنی رابطے شعرائے فارسی سے بہت گہرے رہے ہیں اور عمر کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ یہ بدلنے بھی رہے ہیں۔ غالب نے اپنی ترجیحات کا ذکر اکثر اپنے خطوط اور اشعار میں کیا ہے۔ عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں انھوں نے صاف صاف ابتدائے عمر میں ہیدل و اسیر و شوکت سے متاثر ہونے کا ذکر کیا ہے۔ یہی زمانہ ان کے غنی اور ناصر علی سے بھی ذہنی رابطوں کا ہے جنھیں بالعموم متاخرین شعرا کہا جاتا ہے۔ بعد میں جب وہ صفائے زبان کی طرف مائل ہوئے تو عربی و نظیری و ظہوری وغیرہ کا تتبع بھی کیا۔ کلیات کے دیباچہ اور مثنوی باہر خالف میں جہاں غالب نے اپنے معنوی استادوں کا ذکر کیا ہے وہاں غالب و عربی و نظیری و ظہوری ان سب کا اعتراف کیا ہے:

دامن از کف کسم چگونہ رہا غالب و عربی و نظیری را  
(میں غالب، عربی اور نظیری کے دامن کو کیسے چھو سکتا ہوں)

خاصہ روح و روان معنی را آں ظہوری جہان معنی را  
(ظہوری کے ہاں جو معنی آفرین ہے اس کی روح تک کیسے پہنچ سکتا ہوں)  
آنگہ از سرفرازی قلمش آسماں ساست پرچم طمش  
(وہ کہ جس کے آثار میں اس کے قلم کی سرفرازی سے طم و فضل کا پرچم آسماں تک بلند ہے)

طرز اندیشہ آفریدہ اوست و در تن لفظ جان و میدہ اوست  
(اس کے طرز ادا اور خیال آفرینی نے لفظوں کے جسم میں روح بخونک دی ہے)  
پشت معنی قوی ز پہلویش خامہ را فر بھی زبا زویش  
(اس کی معنویت میں قوت ہے اور قوت بازو سے قلم کو تفریت ملتی ہے)

عرفی

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر  
 پروانہ چراغ حرم و دیہ نماند  
 (عارف کے لیے اسلام اور کفر دونوں خراب ہیں، پروانہ کہاں دیکھتا ہے کہ یہ  
 چراغ حرم ہے کہ چراغ دیہ ہے)

عرفی

گماں میر کہ تو چوں بگذری جہاں بگذشت  
 ہزار شمع بکھسجد و انجمن باقی است  
 (اس گمان میں نہ رہ کہ میرے چلے جانے سے دنیا ختم ہو جائے گی، ہزاروں  
 شمعیں بجھتی ہیں مگر انجمن باقی رہتی ہے)

عرفی

ہم سمندر پاش و ہم مانی کہ دشتگون عشق  
 روی دریا سلسیل و قعر دریا آتش است  
 (تو سمندر بھی بن اور پھٹی بھی کہ عشق کے روی کی سطح سلسیل کی طرح ہے اور  
 اس کی گہرائی میں آگ ہی آگ ہے)  
 غالب نے دوسرے مصرعے کو الٹ کر لکھا تھا

بے تکلف در چلا بخون چہ از ہم جلاست  
 قعر دریا سلسیل و روی دریا آتش است

(پاراگراف 198)

عرفی

خواہی کہ عیب ہاے تو روشن شود ترا  
 یکدم منافقانہ لکھیں در کسینہ خویش  
 (اگر چاہتا ہے کہ میرے عیب تجھ پر روشن ہوں تو کچھ دیر منافقانہ اپنی کسین میں  
 دیکھ کر دیکھ یعنی اپنا دشمن بن کر اپنا احتساب کر)

نظیری

نہ دیم تا بت و بتانہ می برد عسقم  
 نجات از رخ مردان راہ دیں دارم  
 (عشق مجھے دیم سے بت اور بتانہ تک لے آیا ہے مذہب والوں سے شرمسار  
 ہوں انہیں کیا مدد دکھاؤں)

نظیری

چہ دانہ فہم کو نہ ہال جولاں گاہ شوق ما  
 کہ لو راہ دگر رفت است و من چاہے دگر دارم  
 (کم عقل میرے شوق کی جولاں گاہ کو کہاں کچھ سکتا ہے کہ اس کا راستہ دوسرا  
 ہے اور میرا دوسرا)

نظیری

بہاد و برقم از احوال غولیش در گفتار  
 کہ ایر دوگزورد و ختم در زمین دارم  
 (میں گفتار میں بہاد اور برق پر اپنا احوال یوں کہتا ہوں گویا بادل نکل چکا ہے  
 اور زمین میں بیج پورہ ہوں)

نظیری

لا ابالی شو و درباب فراخی نشاط  
 چند در تنگی مشرب کہ فراوانی نیست  
 (لا ابالی ہو جا اور خوشی و نشاط کی دستوں کو دیکھ، گلن ہے تہارے تنگی مشرب میں  
 فراوانی نہیں ہے)

نظیری

پایم بہ غیش از سر این کوئی رود  
 یاراں خبر دید کہ این جلوہ گاہ کیست  
 (میرے قدم اس کوپے سے آگے بڑھتے ہی نہیں، دستوں کو تو یہ کسی کی جلوہ گاہ ہے)

## نظیری

تو چہدار کہ این قصہ زخود می گویم  
گوش نزدیک لبم آرد کہ آوازے هست  
(یہ خیال نہ کر کہ میں یہ داستان خود سے بیان کر رہا ہوں۔ ذرا اپنا کان میرے  
ہونٹوں کے نزدیک تو لا اور سن کہ ایک آواز آ رہی ہے)

## نظیری

مرا بسا وہ دلہائی من توں بخشید  
خطا نمودہ ام و چشم آفریں دارم  
(میری سادہ دلی کی وجہ سے مجھے معاف کر دینا چاہیے، غلطی بھی کرتا ہوں اور  
شایاشی کی امید بھی رکھتا ہوں)

## نظہوری

شادی را کہ بر اطلس نکشاید آغوش  
وہ چہ ذو قیست کہ در خرقہ پوشیند کشم  
(وہ محبوب جو رشک و اطلس پر بھی اپنی آغوش دائیں کرتا تھا۔ ہذوقی دیکھو کہ میں  
اسے اپنی کمال کی گدڑی میں سینٹا چاہتا ہوں)

## نظہوری

سال تو گشت بیا تا مئی پاریند کشم  
خرصیا چینی ساختہ در سیند کشم  
(سال نو آگیا تم بھی آ جاؤ کہ پرانی شراب کو تازہ کروں اور خوشی و اغماض کے  
بارگ کو سیند میں بھروں)

## نوی

ایں بہت شکنی زخود پر حیث  
زو بہت ہزارش و خود شکن باش  
(یہ بہت شکنی تو خود پرستی ہی کی شکل ہے۔ بہت توڑنا ہی ہے تو اپنا بہت تراش اور  
اپنا بہت توڑو)

صائب

آزادہ رو مقید عالم نمی شود  
 بیستی شکار رھو مریم نمی شود  
 (آزادہ رو شخص دنیا کی دسمات سے بے نیاز ہوتا ہے، بیستی کو رھو مریم کی  
 ضرورت نہیں ہے)

صائب

خود صائب فریب فضل از علامہ زاہد  
 کہ در گنبد زبے مغزی صدا بسیار می پیچد  
 (صائب زاہد کے علامہ سے اس کے علم و فضل کا فریب مت کھا۔ خالی گنبد  
 میں آواز بہت کو بجتی ہے)

کلیم

ما ز آغاز و ز انجام جہاں ہے خیریم  
 اول و آخر ایں کہنہ کتاب القادست  
 (دنیا کے آغاز و انجام کا کیا کہیں، اس پسیدہ کتاب کے قیول و آخر کے  
 ادراک ہی عائب ہیں)

کلیم

دل گماں دارد کہ پوشیدہ است راز عشق را  
 شمع را فانوس پندارد کہ پنہاں کردہ است  
 (دل کو گمان ہے کہ اس میں راز عشق پوشیدہ ہے۔ فانوس کا خیال ہے کہ اس  
 نے شمع کو چھپا رکھا ہے)

طالب آملی

ز غارت معصیت بر بہار مصلحت است  
 کہ گل بدست قواز شاخ نازہ ترماند  
 (بہن کی غارت مری بہار پر احسان ہے، دیکھو کہ پھول تمہارے ہاتھ میں شاخ  
 سے بھی تر و نازہ لگتا ہے)

طالب آملی

بے نیازانہ ازاد باب کرم می گذرم  
چوں سپہ چشم کہ بر سر مرده فروشاں گذرم  
(میں ازاد باب کرم سے بے نیازانہ گزرتا ہوں، جس طرح چشم سپاہ مرده فروشاں  
سے دور رہتی ہے)

طالب آملی

نہادہ ام بچکر داغ عشق و ی ترسم  
بچکر نہادہ و ایں داغ بر بچکر ماند  
(داغ عشق میں نے بچکر پر کھایا ہے اب ڈنٹا ہوں کہ بچکر تو بچا نہیں میں داغ  
ی داغ باقی ہے)

غنی

اگر شہرت ہوں داری اسیر دام عزالت شو  
کہ در پرداز دارد گوشت گیری نام عطا را  
(اگر شہرت کی ہوں ہے تو عزت کے دام میں گرفتار ہو جاؤ۔ اس لیے کہ گوشت  
گیری (نظر نہ آنے) کی وجہ سے عطا کا نام سب کی زبان پر ہے)

غنی

غنی روز سیاہ چرکھوں را تماشا کن  
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم زلیخا را  
(غنی چرکھوں کے روز سیاہ کو ذرا نور سے دیکھو، کیسے اس کی آنکھوں کا نور  
(نور چشم) زلیخا کی آنکھوں کو روشن کر دے گا)

نعت خاں عالی

چہ بیدردانہ اشپ حال دل با یاری کسستم  
کہ او کم می شنید از تاز و من بسیار می کسستم  
(دلت کیا بیدردانہ میں حال دل یار سے کہتا رہا، اس نے تو جاز سے کم سنا نہایت  
میں خوب یاد رہا)



انسی آتشی

دیوانہ ہاں تا غم تو دیگران خورد  
آزما کہ عقل پیش غم روزگار پیش  
(دیوانہ بن تاکہ دوسرے تیرا غم کھائیں، وہ جنہیں عقل زیادہ ہوتی ہے انھیں غم  
بھی زیادہ ہوتا ہے)

انور لاہوری

دریں حدائق بہار و خزاں ہم آغوش است  
زمانہ جام بدست و چنارہ بردوش است  
(اس باغ دنیا میں بہار و خزاں ہم آغوش ہیں، زمانہ جام بدست اور چنارہ بردوش  
ہے)  
چندر بھان برہمن

مرا دلے است بہ کفر آشنا کہ چندیں بار  
بہ کعبہ بردم و بازش برہمن آوردم  
(میرا دل اس قدر کفر آشنا ہے کہ کئی بار میں اسے کعبہ لے گیا لیکن ہر بار واپس  
برہمن ہی لایا)

چندر بھان برہمن

چوں درد عشق رسد خواہش دوا کفر است  
دریں معاملہ اظہار مدعا کفر است  
(درد عشق کے معاملے میں دوا کفر ہے، عشق نصیب ہو تو اظہار مدعا کفر ہے)

داراشکوہ

ہر خم و چہی کہ شد از تاب زلف یار شد  
دام شد زنجیر شد تسبیح شد زمار شد  
(جو بھی خم و چہی ہے زلف یار کی آب و تاب سے ہے، دام ہو خواہ زنجیر، تسبیح ہو  
خواہ زمار، سب اسی کے باعث ہے)

ناصر علی سرہندی

عمر بست کہ یک قطرۂ خون در جگر مہمست  
 آں دستِ حنا بست چہ دامنِ خرم مہمست  
 (اک عمر گزرتی کہ ایک قطرۂ خون بھی جگر میں باقی نہیں، ہجرت ہے کہ اس کے  
 دستِ حنا بست میں جو رنگ ہے وہ کس کا ہے)

ماقلِ خاں رازی

عشق چہ آساں مہمست، آہ چہ دشوار بود  
 ہجر چہ دشوار بود، یار چہ آساں گرفت  
 (عشق کیسا آسان دکھائی دیتا تھا لیکن کتنا دشوار لگا، ہجر کتنا دشوار دکھائی دیتا تھا  
 لیکن محبوب نے اسے کتنا آسان سمجھا)

بیدل

در نسخہٴ بجاصل ہستی چہ توان خواند  
 زان خط کہ ظہارِ نفسِ زہمِ وزیر شد  
 (اس نسخہٴ بجاصل ہستی میں کیا پڑھا جاسکتا ہے، اس کا تو خط ہی ظہارِ نفس  
 سے زہمِ وزیر ہو گیا ہے)

بیدل

ز عدم جدا افتادہ ای قدی دگر کشادہ ای  
 مگر آنکہ پیشِ خیالِ خود بخیاں آمدنِ آمدی  
 (تو عدم سے جدا نہ ہو سکا اور دوسرا قدم نہ اٹھا سکا، اس پر تجھے زہم ہے کہ حیرا آنا  
 اختیار ہی ہے یا حیرتی ہستی واقعی ہے)

بیدل

در جستجوئے ما کشیِ زہمتِ سراغ  
 چاہے رسیدہ ایم کہ عتقا نمی رسد  
 (ہمیری تلاش میں زہمت نہ اٹھا، میں ایسی جگہ پر ہوں جہاں عتقا بھی نہیں پہنچ سکتا)

ہیدل

ہم عمر با وقار زویم و نہ رفت روی خمار ما  
 چہ قیامتی کہ نمی روی زکنار ما بہ کنار ما  
 (پوری عمر ہم حیرے ہم بڑا دل ہے مگر روی خمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس  
 تھا بھی اور پاس نہیں بھی آیا)

ہیدل

ستم است گر ہوس کشد کہ بہ سیر سرد و من ورا  
 تو زغیبت کم نہ و میداد و دل کشا بہ چین ورا  
 (کیسا ستم ہے کہ حیرتی ہوں تجھ سے سرد و من کی سیر کا دکھا کرتی ہے، تو خود  
 غیبت سے کم نہیں، دل کا درد آواز کھول اور چمن میں داخل ہو جا)

ہیدل

زندگی در گردنم افتاد ہیدل چارہ نیست  
 شاد باید ترستن تا شاد باید ترستن  
 (ہیدل زندگی گئے پڑ گئی ہے، اب غمش سے چنیں یا غم کے ساتھ اسے جینا ہی  
 ہے)

ہیدل

در ہائے فردوس دا بود امروز  
 از ہے دماغی کفتم فردا  
 (جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے ہیں۔ میری ہے دماغی کہ میں کل پہ نال  
 رہا ہوں)

ہیدل

ہر کیا رستم غبار زندگی در پیش بود  
 یارب ایں خاک پریشاں از کیا برداشتم  
 (جہاں کہیں بھی گیا غبار زندگی میرے ساتھ تھا۔ اے خدا اس خاک پریشاں کو  
 میں کہاں سے اٹھا لایا)

بیدل

ز فرق و امتیاز کعب و درہم چہ می پرسی  
اسیر عشق بودم ہر چہ پیش آمد پرستیدم  
(کعب و درہم کا فرق مجھ سے کیا پوچھتے ہو، اسیر عشق ہوں، ہر بھی سامنے آگیا،  
میں نے اس کی پرستش کی)

بیدل

نمی دادم چہ نیرنگ است افسونِ محبت را  
کہ خود را ہم تو می چندارم با خود سخن دارم  
(محبت کے جادو کو میں نہیں جانتا، میں خود ہی کو تو کچھ لیتا ہوں اور خود ہی سے  
گفتگو کرتا ہوں)

بیدل

ی گویم و حیرانم ی پریم و گرہانم  
حرفی کہ نمی فہمم راہی کہ نمی دادم  
(میں بولتا ہوں اور حیران ہوتا ہوں، سمجھتا کرتا ہوں اور روتا ہوں، ایک بھی حرف  
نہیں جانتا نہ ہی مجھے کوئی راہ معلوم ہے)

قتیل

سویم گلند تیر و خطارا بہانہ ساخت  
حیری دگر کشید و اوا را بہانہ ساخت  
(میری طرف جان بوجھ کر حیر چلایا اور کہا کہ غلطی ہو گئی، دوبارہ نشانہ سادھا اور  
کہا میں تو بس آزاد رہا تھا)

قتیل

دستے بدوش غیر نہاد از رہ کرم  
مارا چو دید لغزش پا را بہانہ ساخت  
(مہربان ہو کر غیر کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا، مجھے دیکھا تو کہا ایسے ہی ذرا چیر  
توکڑا کیا تھا)

غالب فارسی گویاں ہند میں سے بہت سے شعرا کا ذکر تھیکھا کرتے ہیں، ان کے مضامین سے مضامین اور متن سے متن ہاتھ ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ کسی کو خود پر حاوی نہیں ہونے دیتے۔ دہات و وچیدی سے غالب کی جدیاتی فہاد کو ایک مناسبت فطری تھی، دیکھا جائے تو جو چیز سبک ہندی میں بطور پنچگاری تھی، غالب کے یہاں وہ پورا آئندہ بن گئی ہے۔ غالب متاخرین میں غالب و اسیر و شوکت و غنی و ناصر علی کو بار بار یاد کرتے ہیں، معاصرین میں ناسخ و مومن و نیر و سہبائی و علوی و آذرود و شیفتہ کا تذکرہ کرتے ہیں، اور مغل شعرا میں عربی و فیضی و نظیری و ظہوری کی تعظیم و تحریم کرتے ہیں، لیکن ’مساختہ و پرداختہ‘ وہ بیدل ہی کے ہیں۔ ذہنی و فکری اعتبار سے غالب کو جو کچھ جتنا تھا وہ بچپن میں برس کی عمر تک سبک ہندی کی شعری روایات اور بیدل کے زیر سایہ بن چکے تھے اور یہ اثرات اسے گہرے اور تہ در تہ تھے کہ زندگی بھر ان کے ساتھ رہے۔ یہ ہمیشہ کے لیے مثبت ہو گئے اور تخلیقی و تخلیق بن گئے۔ وارث کرمانی کا یہ کہنا غلط نہیں کہ ”غالب کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکر انگیز لہجہ جن مبہم استعارات اور وسیعہ بندشوں میں لپٹا ہوا ہے وہ انھارویں صدی کے اوائل (یعنی زمانہ بیدل) ہی کی وضع کردہ ہیں، وہ ابتدائی مغل شعرا سے منسوب نہیں کی جاسکتیں۔“ (32)

حمید احمد خاں نے بیدل کے ضمن میں مراۃ الخیال کی ایک روایت نقل کی ہے:

”ایک مرتبہ نواب شہزادہ خاں کی مجلس میں مرزا بیدل اور شیخ ناصر علی دونوں جمع

تھے۔ بیدل کے اس مطلع کا ذکر آگیا

نقد آئینہ کتبیا ما ظاہر آرائی

نہاں مایم چوں معنی چھریں لفظ بیدائی

(آرائی ظاہری نے ہماری اندرونی کیفیت کو بھی آشکار نہ کیا)

اسے لفظوں کے ہوتے ہوئے بھی ہم معنی کی طرح پہنچا رہے)

ناصر علی نے کہا کہ دوسرا مصرع خلاف دستور معلوم ہوتا ہے کیونکہ معنی لفظ کے

تابع ہے، لفظ باب بھی ظاہر ہوتا ہے معنی خود بخود ظاہر ہو جاتا ہے۔ بیدل نے

ایک حکایت احمد عظیم کے ساتھ اپنے نامور معاصر کو جواب دیا: ”وہ معنی جسے آپ

تاج لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں ساکتی۔ مثلاً انسان کی مائیت ان شروخ اور تفصیلوں کے باوجود جو کتابوں میں درج ہیں، بالکل نہیں مکمل سکی۔ پیارے شیخ ناصر علی یہ جواب سن کر خاموش ہو گئے۔<sup>(33)</sup>

معنی کے اس نکتہ پر آکر مابعد جدید ذہن اور بیدل و غالب کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ تخلیق کی حرکیات میں ایک مقام ایسا آتا ہے کہ معنی کا جزو و بدلہ لفظ کے ماورا ہو جاتا ہے اور معنی لامتناہی ہو کر پھیل جاتا ہے۔ دریدا اور اس کے معاصرین سے بہت پہلے، بیدل و غالب جیسے ہمارے شعرا کو اندازہ تھا ہر چند کہ بظاہر معنی لفظ سے قائم ہوتا ہے لیکن معنی لفظ میں سا نہیں سکتا کیونکہ لفظ جس معنی کو ظاہر کر سکتا ہے وہ خود بھی ایک لفظ ہے۔ یوں معنی ملوثی ہوتا رہتا ہے۔ معنی سیال ہے۔ مزید یہ کہ حاضر معنی ہی سب کچھ نہیں، معنی سیاق کے ساتھ ساتھ تخلیق ہوتا ہے۔ معنی غیاب میں بھی ہے اور نماں کے زیر و بم کے ساتھ اثوا میں بھی۔ بیدل کی دقیقہ نگری، معنی بندی، خیال آفرینی اور سرسخت کا غالب کی شعریات سے جو رشتہ ہے وہ جتنا نمایاں ہے اتنا پنہاں بھی ہے۔ سبک بندی میں سب سے زیادہ اعتراض بیدل ہی پر کیے گئے اور 'خارج از آہنگ' بھی انھیں کو قرار دیا گیا۔ لیکن سبک بندی کی روح تک پہنچنے کا سب سے اہم باب بھی بیدل ہی ہیں، اور غالب کے فلسفیانہ تجسس و معنیاتی ابداع و عظمت کی کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک بیدل نظر میں نہ ہوں۔ بیدل پر خاصا کام ہوا ہے لیکن بیدل ہنوز نقد فارسی کے لیے بھی ایک سرستہ راہ، ایک معرہ ہیں۔ اگلے باب میں اسی معرے کے روہو ہونے کی کچھ کوشش کی جائے گی۔

## حواشی

- 1 وارث کرمانی، Dreams Forgotten، ص 22
- 2 شعرا لکھم، جلد سوم، ص 4، 5
- 3 ایضاً، ص 8
- 4 ایضاً، جلد سوم، ص 9
- 5 ایضاً، جلد سوم، ص 10
- 6 شعرا لکھم، جلد چہارم، ص 175، 176
- 7 ایضاً، جلد سوم، ص 19
- 8 ایضاً، جلد سوم، ص 23-18
- 9 ایضاً، ص 24
- 10 شعرا لکھم، جلد لکھم، ص 67
- 11 نئی بادی، ص 263
- 12 ایضاً، ص 12، 13
- 13 اسمیری فیروز کوٹی، مقدمہ دیوان صاحب، ایران 1345، ص 5
- 14 شعرا لکھم، جلد سوم، ص 197-198
- 15 یادگار، ص 97
- 16 پری گارنا، ص 67
- 17 شعرا لکھم، جلد دوم، ص 23-17، نیز پری گارنا، ص 90
- 18 پری گارنا، ص 91-90
- 19 ایضاً، ص 91-90
- 20 وارث کرمانی، ص 88
- 21 پری گارنا، ص 92
- 22 ایضاً، ص 94
- 23 حمید احمد خاں، ص 111-108
- 24 پری گارنا، ص 99

- 25 خورشید الاسلام، ص 108
- 26 شعلی، شعرا الحکم، جلد سوم، ص 177
- 27 پری گارنا، ص 101-100
- 28 ایضاً، ص 100
- 29 یادگار، ص 110-108
- 30 وارث کرانی، ص 88
- 31 ایضاً، ص 88
- 32 ایضاً، ص 21
- 33 مرآۃ الانیال، ص 296، بحوالہ مرتفع غالب، حمید احمد خان، لاہور 2003، ص 228؛ نیز مرآۃ الانیال (قلمی) ادارۃ ادبیات اردو، حیدرآباد (نمبر شمار 1880) نکتہ 1219، ص 129 (سہ)
- 130 (الف)



## بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند

”بچ بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحا دکھاتا ہے اور چونکہ خدائے بیدل  
میرا خیر راہ ہے اس لیے سخن میں گہری کا مجھے کوئی طوف نہیں۔“

— غالب

”قبل ابدائے فکر سخن میں بیدل و اسیر و شوکت کے طرز پر رشتہ نکلتا تھا۔  
چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا:

طرز بیدل میں رشتہ نکلتا

اسد اللہ خاں قیامت ہے

چودہ برس کی عمر سے لکھنؤ برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں  
بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر چپ قلمبر آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ ادراک یک قلم  
چاک کیے۔ دس چودہ شعر واسطے نمونے کے دیوان حال میں رہنے دیے۔“

— جام عبدالرزاق شاکر

(عمود ہندی، ص 204)



یہ معلوم ہے کہ انیس برس کی عمر میں غالب نے اپنا پہلا دیوان اردو (1816) اور  
چوبیس برس کی عمر میں اپنا دوسرا دیوان اردو (1821) مرتب کر لیا تھا۔ اسی 19 برس والے  
پہلے دیوان کی لوح ہی پر مرزا عبدالقادر بیدل کی روح کو خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ وہ  
اپنے لیے دعا مانگتے ہیں اور بیدل سے ان کی والہانہ شینگلی لوح و تر قلم کے ایک ایک لفظ  
سے ٹپک رہی ہے :

یا علی المرتضیٰ علیہ وعلیٰ اولادہ الصلوٰۃ والسلام  
یا حسن بسم اللہ الرحمن الرحیم یا حسین  
ابوالحسائی میرزا عبدالقادر بیدل رضی اللہ عنہ (۱)

اس اولین روایت کے قلمی نسخے کے ترقیہ میں بھر بیدل کی روح سے رجوع کیا ہے اور خود کو 'فقیر بیدل' لکھا ہے :

"قت قدام شد تاریخ چہار دم ربیب المرتب یوم سرہندی سنہ ہجری وقت  
دوپہر روز ہائی مائدہ فقیر بیدل، اسد اللہ خان عرف مرزا نوٹ، حقیقہ پے اسد، معنی  
اللہ عن، از قمر دیوان حسرت عنوان خود فراغت یافتہ، پے فکر کاوش مفہمین دیگر  
رجوع پے جناب روح میرزا علی المرتب آورد" (۲)

بیدل سلسلہ چغتائی تھے، غالب خود کو ترک بتاتے ہیں۔ دونوں توراتی اور افراسیابی تھے اور دونوں کی جڑیں وسط ایشیا میں پیست تھیں۔ دونوں مغلیہ دور کے بہترین ترنماں اور سرآمد روزگار شاعر تھے۔ غالب کے ریختہ کلام کی روایت اول (یعنی نسخہ بھوپال اول خط) غالب) جس کا ذکر اوپر کیا گیا انیس برس کی عمر کا ہے، غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کم عمری میں مرزا کے ذہن و شعور میں ایک تہلکہ برپا تھا۔ ان کے اظہار و انداز عیاں میں بلا کا اضطراب اور جھوٹ کی آگ ہے۔ وہ کچھ نہ کچھ بن کر دکھانا چاہتے ہیں اور ان کے فکر و تخیل میں ایک طوفان موجزن ہے۔

غالب نے شروع نوجوانی میں بیدل کو اتنا پڑھا تھا کہ وہ ان کے شعور و لاشعور اور طبیعت میں رچ بس گئے تھے۔ اس زمانے کی شاعری میں غالب بار بار بیدل سے رجوع کرتے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ بیدل کے جیسے مداح اور معتقد تھے کسی دوسرے ہندی یا ایرانی قاری کو کے نہیں تھے۔ اگر وہ کسی کو اپنا استاد معنوی، ہادی و رہنما مانتے ہیں تو بیدل کو۔ نسخہ بھوپال (کتب خانہ فہدار عمر خاں) جو نسخہ حمیدیہ کے نام سے شائع ہوا، اس میں گیارہ جگہ غالب نے (جو اس وقت تک اسد حقیقہ کرتے تھے) بیدل کے اتباع پر فخر کیا ہے اور ان کو بار بار خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ وہ 'طرز بیدل' کی دل کھول کر مدح سرائی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ 'بیعت بیدل' کا فیض ہے کہ میرا ظلم اس قدر مسیبتی دکھاتا

ہے۔ ان اشعار میں "غمزہ بیدل" کی "شوخی" اور "بہار ایجابی بیدل" کا دالہا نہ اعتراف موجود ہے۔ "غلام بیدل" کو خطرہ دہ بتاتے ہیں۔ انھیں "دے دے بے ساحل" کہتے ہیں، ان سے معنی آفرینی کی درخواست کرتے ہیں، اور دعا مانگتے ہیں کہ بیدل اگر "منہ کو شوکت گل عطا کرتے ہیں تو ان کی عنایت سے میری صلاحیتوں کو بھی فروغ عطا ہوگا" (3)

- 141 اسد ہر جان نئے طرح یاغ تازہ ڈال ہے  
(غ) مجھے رنگ بہار ایجابی بیدل پسند آیا
- 151 مجھے ماہِ سخن میں غلبہ گمراہی نہیں غالب  
(غ) معانیِ غمزہ صحرائے سخن ہے غلام بیدل کا (4)
- 161 طربِ دل نے مرے چاروں سے غالب  
(غ) ساز ہے دشتِ چمن غمزہ بیدل ہمدعا
- 176 آہنگِ اسد میں نہیں جز غمزہ بیدل  
(غ) "عالم ہند اشاعت" ماہِ اردو ماہِ سچ
- 224 دل کا گاہِ فکر و اسد بیدلانی دل  
(غ) یاں سبکِ آجاست بیدل ہے آئینہ
- 224 جوشِ دل ہے مجھ سے حسنِ فطرت بیدل نہ پوچھ  
(غ) قطرے سے بحرِ دریائے بے ساحل نہ پوچھ
- 229 ہے غلامِ فتنہی سبج بیدل بکف اسد  
(غ) یک بیتاں گمرو اجاز ہے مجھے
- 253 جوشِ فریاد سے لوں گا صبحِ خواب اسد  
(غ) شوخی غمزہ بیدل نے دکایا ہے مجھے
- 256 گر نے حضرت بیدل کا خیر لوحِ حراز  
(غ) اسد آئینہ ہزار معانی مانگے
- 271 ہر فتنہ اسد بار کو شوکت گل ہے  
(غ) دل فریادِ روا باز ہے بیدل اگر آوے

اسد قربان لطف جو بیدل

350

خبر لیتے ہیں لیکن بیدل سے (ق)

طرز بیدل میں ریختہ نکلتا

اسد اللہ خاں قیامت ہے (محمود ہندی)

لطف کی بات ہے کہ ۱۵ آخری شعر کے جو ایک خط میں آیا ہے، اور اس سے پہلے کے ایک شعر کے باقی دس کے دس شعر اس کلام کے ہیں جو رولینٹ اول سے تعلق رکھتا ہے اور جو 19 برس سے پہلے کا ہے۔ مزے کی بات ہے کہ ان میں سے ایک شعر بھی انتخاب میں نہیں آیا لیکن اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس کم عمری ہی میں غالب کو بیدل سے ایسی مناسبت دینی محسوس ہوئی اور وہ بیدل کی عقیدت اور رنگ و آہنگ میں اس حد تک ڈوب گئے کہ اندر ہی اندر دل فرشتہ رہا ہوتا ہے بیدل اگر آوے کی کیفیت پیدا ہوگی۔ یہ اثرات اتنے گہرے اور ہمہ گیر تھے کہ آگے چل کر نہ نقیض اور ذہن و شعور میں ہمیشہ کے لیے پیوست ہو گئے۔ بعد کے کلام میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کی معنی ہندی اور دقیقہ نگاری بہار بھادی بیدل کی یاد دلاتی ہے۔

نومری میں بیدل کی تعریف دراصل اس خیال، ہندی اور شعریات کی تعریف تھی جو غالب کو اپنی طبیعت اور اپنے ذہن و مزاج سے قریب محسوس ہوتی تھی۔ یہ بیدل ہی کے جذب و کمال کے پرتو کا فیضان تھا کہ پندرہ سے انیس برس کی عمر میں غالب ایسے ایسے معنی آفریں شعر کہنے پر قادر ہو گئے تھے:

لظافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

153

جمن رنگار ہے آئینہ ہار بھاری کا

ہر چند میں ہوں طوطی شیریں سخن ولے

162

آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا

162 وا کر دیے ہیں شوق نے بہرِ نقابِ حسن  
غیر از نگاہِ اب کوئی حائل نہیں رہا

166 بیانِ سبزِ رگِ خواب ہے زباںِ ایجاد  
کرے ہے خامشیِ احوالِ بیخوداں پیدا

168 عروجِ نامیدیِ جہمِ زخمِ چرخ کیا جانے  
بہارِ بے خزاں از آوِ بے تاثیر ہے پیدا

170 ہے بہاراں میں خزاںِ حاصلِ خیالیِ عنایہ  
رنگِ گلِ آتشِ کدہ ہے زربالِ عنایہ

176 آہنگِ عدمِ نالہ بہ کھسارِ مگر ہے  
ہستی میں نہیں شوئی ایجادِ صدا بچ

186 یکِ قلمِ کافِ آتشِ زدہ ہے صفحہٴ دشت  
نقشِ پامیں ہے سب گری رفتارِ ہوز

188 کفر ہے غیر از دوزِ شوقِ رہبرِ دھونڈھنا  
راہِ سحرِ اے حرم میں ہے جسِ ناقوسِ دہس

199 تراشاے گلشنِ تہنایے چیدان  
بہارِ آفرینا گنہ گارِ ہیں ہم

204 دیر و حرم آئینہ عکسِ تمنا  
داماد کی شوق تراشے ہے پناہیں

204 کل فطیخ میں غرقِ دریاے رنگ ہے  
اے آگہی فریب تماشا کہاں نہیں

211 ہوں گرمی نکلاؤ تصور سے نقدِ سنج  
میں مندریپ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

211 دیتا ہوں کشمکش کو سخن سے سر تپش  
مضطرب تارِ ہائے گلوے بریدہ ہوں

237 طبع ہے مشتاقِ لذتِ ہائے حسرت کیا کروں  
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

253 جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے  
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

254 جویرِ تنقا برہمنہ دیگر معلوم  
ہوں وہ سبزہ کہ زہرابِ اُگاتا ہے مجھے

258 کارگاہِ ہستی میں لالہ داغِ ساماں ہے  
برقِ خرمین راحتِ غولِ گرمِ دہقاں ہے

276 اسد بھو قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ  
اگر وہاں ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

288 اسد دارشگاہ باوصف سماں بے تعلق ہیں  
صنوبر گلستاں میں پارل آزادہ آتا ہے

ان اشعار میں جو معنی بندی، تخلیقی اضطراب، حسن کاری اور سرشاری ہے، نیز جو ترکیب سازی اور خیال افروز بندشیں ہیں، آنے والے ایک بڑے شاعر کی آمد کا اعلان کر رہی ہیں۔

### (1)

ماہرین<sup>(2)</sup> نشان زد کرتے ہیں کہ بیدل کا ظہور عہد مظفر کا ایک غیر معمولی واقعہ تھا:

صد قطرہ و موج بحر طوقاں گرد  
کز ددیا گوہرے نمایاں گرد  
فطرت عمرے کند تک و تازہ ہوس  
تاقتل ادب بند و انساں گرد

(نیکوؤں قطرے اور موجیں طوقاں میں گواہ جاتی ہیں، تب جا کر ددیا سے کوئی گوہر نمودار ہوتا ہے۔ فطرت ایک عمر ہوس کی تک و دو میں رہتی ہے، تب کہیں جا کر ادب کا تخت ٹھکیل پاتا ہے اور کوئی انسان وجود میں آتا ہے)

— بیدل

ہندوستان میں کئی سو برس کی فارسی شاعری کی تاریخ میں بیدل ہر اعتبار سے ایک محیر العقول شخصیت تھے۔ ان کے باہد روزگار اور عبقری شخصیت ہونے میں شبہ نہیں۔ ان سے بہت سی فرق عادات روایات و کرامات منسوب ہیں۔ ان کے تذکرہ نگار بتاتے ہیں کہ ان کی زندگی میں ہر ایک روحانی اور واردات باطنی کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ہندو اہن داس خوشگو سے روایت ہے کہ بیدل کی اپنے مرشد سے پراسرار حالات میں ملاقات ہو جاتی تھی، وہ گلیوں کی بھیڑ بھاڑ میں یا بازار کے ہجوم میں مل جاتے۔ بیدل بے اختیارانہ عالم جذب

میں اپنے مرشد کے پیچھے بھاگتے، جب ہوش آتا تو دیکھتے کہ مرشد کہیں نہیں ہیں۔  
 بیدل نہایت پر گوشہ خیز تھے۔ انھوں نے غزلیات کا جو عظیم سرمایہ چھوڑا ہے اس کا مقابلہ  
 کوئی فارسی شاعر نہیں کر سکتا۔ ان کے صرف غزلیہ اشعار کی تعداد ساٹھ ہزار سے زیادہ بتائی  
 گئی ہے۔ بشمول مثنویوں کے کل منظوم کلام کی تعداد ایک لاکھ آٹھ ہزار اشعار سے بھی اوپر  
 ہے،<sup>(6)</sup> نثر میں جو کچھ لکھا ہے وہ اس کے علاوہ ہے۔ انھوں نے شاہجہاں اور اورنگ زیب  
 کا وہ زمانہ دیکھا تھا جب مغلوں کی سلطنت و جلال کا ڈنکا بج رہا تھا۔ اس وقت کے ذی  
 اقتدار حکام کو، امراء، روساء، شہزادے بیدل کے قدر شناس تھے۔ اہل نظر انھیں "ابوالعافی"  
 کہتے تھے۔ اہل اعتقاد انھیں صاحب کرامات صوفی صافی مانتے تھے اور معتقدین ان کا مرتبہ  
 جنید اور شبلی تک پہنچاتے تھے۔ ان عربی اور مولانا روم سے جو متصوفانہ روایات چلی آتی  
 تھیں وہ ان کے دل و دماغ کا حصہ تھیں۔ بچپن ہی سے ان میں کشف و کرامات کے آثار  
 دکھائی دینے لگے تھے۔<sup>(7)</sup>

بیدل گوتم بدھ کی سرزمین بہار میں (1054ء تا 1644ء) میں پیدا ہوئے۔ ان کے  
 والد مرزا عبدالخالق اگرچہ آبا و اجداد سے پختہ پور کی رہتے تھے لیکن خود قادری المشرپ  
 صوفی تھے۔ کہا جاتا ہے کہ قادریہ سلسلے کے ایک بزرگ کی وساطت سے انھوں نے حضرت  
 غوث الاعظم کی روح مقدس سے تلقین حاصل کی تھی۔ عبدالحق لکھتے ہیں کہ مرزا عبدالخالق  
 اوائلی عمر سے ترک مسوا کر کے خلوت کدۂ وحدت کے قاشائی بن گئے تھے۔ لیکن بیدل  
 ابھی پانچ سال کے بھی نہ تھے کہ والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ بعد میں ان کے چچا مرزا  
 قلندر نے ان کو پالا، وہ بھی صوفی متبع تھے۔ بیدل اپنے عہد کے جن درویشوں سے خاص  
 عقیدت رکھتے تھے ان میں ایک بزرگ شاہ کمال اور دوسرے شاہ ملوک تھے جن کے تلمیذوں  
 پر وہ حاضری دیا کرتے تھے۔ شاہ کمال سالک تھے، شاہ ملوک مہذوب تھے اور اکثر بے لباسی  
 کے عالم میں رہتے تھے۔ بیدل ابھی چھوٹے تھے کہ انھوں نے نیرنگی روزگار کے عجیب و  
 غریب مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ شاہجہاں جیسے عظیم بادشاہ کو اورنگ زیب کے ہاتھوں  
 تخت و تاج سے محروم ہوتے اور نظر بند کیے جاتے دیکھا، نوجوان شہزادوں کو بدسازار



ذلیل و رسوا اور تہ تیغ ہوتے ہوئے دیکھا، دارالمنکومہ اور اس کے بیٹے کو پابجھلاں دہلی کی گلیوں میں پھرایا جانا اور پھر ان کا قتل کیا جانا اور بعد میں سرحد کی شہادت ایسے خون آشام و دل دہلا دینے والے سانحات تھے کہ تاریخ کے عروج و زوال کا نقشہ آنکھوں کے آگے پھر گیا۔ بیدل کے ذہن و شعور کی زمین جو تصوف و سلوک کے لیے پہلے ہی نرم تھی اب اور بھی گداز ہو گئی۔

”مہذب شاہ ملوک عالم جذب میں تھا محو ملکوت رہتے تھے۔ سراپا دل درد آلود تھے۔ بیدل بڑی قوت سے ان کی باتیں سنتے، ایک بار فرمایا کہ جو کچھ میرے من سے نکلتا ہے قلمبند کرتے ہاؤ۔ بیدل تین روز تک شاہ صاحب کے ملفوظات کا ایک ایک مصرع لکھتے رہے جن میں دیانت کی اصطلاحیں استعمال کی گئی تھیں۔“ (8)

انھیں شاہ ملوک کے متعلق بیدل ایک رباعی میں کہتے ہیں :

بیدل چہ قدر بر تو فلس سوختہ اند  
کامیں شعلہ جہاں کلامت آموختہ اند  
ای شمع زمرہ پر قوائے اندیشہ گداخت  
گو یا بگداز دولت افروختہ اند

(بیدل، انھوں نے قلم پر کتنی جاں سوزی کی ہے، تب جا کر حیرے کلام میں شعلہ بیانی آئی ہے۔ اسے شمع! حیرا پر تو ہی اندیشہ و خیال میں سراپت کر گیا ہے، اور دلی میں جو گداز پیدا ہوا ہے حیرتی بدولت ہے)

اڑیسہ کے ایک درویش شاہ قاسم ہوالہی کی خدمت میں بھی بیدل کی حاضری کا پتہ چلتا ہے۔ بیدل انھیں قطب الاقطاب بتاتے ہیں۔ جب بیدل 1071ھ میں اپنے ماموں مرزا ظریف کے ساتھ کلک، اڑیسہ میں تھے تو یہ ”قطب رہاں اپنی نگاہ عالم سیر کی جہ سے بیدل کی وہاں موجودگی کی اطلاع پا کر اس گورنر کی تربیت کے لیے خود اسے جا کر بلے۔“ (9) بیدل شاہ قاسم کی متعدد حیرت انگیز کرامات کا بھی ذکر کرتے ہیں۔

عبدالغنی لکھتے ہیں کہ بیدل کو ایک اور درویش شاہ یکہ آزاد سے بھی نسبت تھی۔ یہ

بیدل سے آراء میں ملے جو پنڈے سے کچھ ہی دور مغرب میں واقع ہے۔ یکہ آزاد نہایت ریاضت گزار بزرگ تھے۔ ایک روز قلاؤت آفتاب کے باوجود اسی مقام پر جلوہ فرما ہوئے جہاں بیدل اقامت پذیر تھے، وصیت فرمائی کہ میرے مرنے کے بعد ان اشعار پر غور و فکر کرتے رہنا:

اے قوی ظاہر کہ چھاری قوی  
ہست اندر قوی تو از بیستی  
او تو است مانند ایں تو کرتی است  
اے قوی کان پر از ما و من است  
قوی تو در دگر آید و یمن  
من قلام مرد خود ہیں جنس (۱۵)

(یہ تو ہے جو جاتا ہے کہ تو ہے۔ اندر بھی تو ہے باہر بھی تو ہے، بے قوی بھی تو ہے کہ جسم سے دور ہے، وہ بھی تو ہے کہ من و ما سے دور ہے اور دوسروں میں بھی تو ہے۔ اور میں ایسے خود ہیں و خود آگاہ کا قلام ہوں)

”کلیک میں رہتے ہوئے بیدل کی طبیعت پر شوق و اضطراب اور وجد و سرور کی کیفیت طاری رہتی تھی اور یہ شعر بے اختیار زباں پر جاری ہو جاتا تھا:

از ہرچہ سرائیت فردی  
خود کوئی چہ گویت کہ چونی  
(میں تیری جتنی بھی مدح کروں تو اس سے بلند و برتر ہے، تو خود ہی بتا میں کیا کہوں کہ تو کیا کیا ہے)

اسی عالم میں ایک رات محو خواب تھے۔ اچانک آنکھوں کے سامنے انوار ہی انوار روشن ہو گئے اور الہام کدہ بے حرف و صوت سے یہ بیت سنائی دی:

از ما است ہرچہ گویم  
ما چہ قوی دگر چہ گویم

(ہم جو کچھ کہتے ہیں خود ہی سے کہتے ہیں، اس کے سوا اور کیا کہیں کہ ہم وہی ہیں جو تو ہے)

”طبیعت کے اضطراب و حال کی کیفیت اظہار سے باہر تھی۔ اس واقعے کے ایک سال بعد 1076ء میں دہلی میں ایک مجذوب شاہ کاہلی سے ملاقات ہوئی۔ کسی نے شاہ صاحب کو کاہلی میں دیکھا تھا، خود وہ اپنے بارے میں کسی سے کچھ نہیں جانتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ شاہ قاسم ہوالہی کی طرح وہ بھی بیدل سے خود آکر ملے۔ دور ایک ویرانے میں انھیں لے گئے جہاں قیام تھا۔ نماز عصر کا وقت تھا۔ دونوں آمنے سامنے بیٹھ گئے سکوت طاری ہو گیا۔ بزبان خاموشی صدر یک گفتگو جاری تھی جب ایک پھر رات گزر گئی تو شاہ صاحب بصورت قہقہہ نعرہ زن ہوئے اور یہ شعر پڑھا جو بیدل نے کلک میں عالم خواب میں سنا تھا:

از ما بااست ہرچہ گوئیم

ما بھرتوئی دگر چہ گوئیم

رات کی تاریکی اور سکوت، ویرانہ اور بھر شاہ صاحب کا عالم خواب کی بات کو بعد قہقہہ و ہرانا، بیدل کی حالت غیر ہو گئی، پوچھا یہ شعر کس کا ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا۔ از ماست شبہ صیحت! یہ کہہ کر پادرازی کیے اور سو گئے۔ بیدل پر بھی غیند نے غلبہ کیا۔ جاگے تو شاہ کاہلی غائب اور باوجود تلاش بسیار کے نہ مل سکے۔<sup>(۱۱)</sup>

بیدل کے خرقہ عادات اور روحانی جہت کی طرف اشارہ کرنا اس لیے بھی ضروری تھا تاکہ ان کی پراسرار روحانی شخصیت کی لاشعوری و شافقی جڑیں نگاہ میں رہیں۔ نیز ہندوستان کے دور دراز کے علاقوں میں ان کی سیر و سیاحت اور درویشوں، صوفیوں، فقہروں سے ان کی پراسرار ملاقاتوں کا کچھ اندازہ رہے۔ وہ نہایت وسیع الاتصالات اور وسیع القرب شخص تھے، ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ مقامی روایات اور ویدانت اور ہندوؤں کے مذہبی صحیفوں کے بارے میں معلومات رکھتے تھے۔ ان کے افکار و عادات اور عقلی سرایت کو سمجھنے کے لیے ان تمام امور کا نگاہ میں رہنا ضروری ہے۔

بیدل کے تصوف کی کشادگی کے بارے میں بھی یہ جاننا خالی از اہمیت نہیں کہ بیدل کا خاندانی تعلق اگرچہ قادریہ سلسلے سے تھا اور ان کے والدہ بچا اور ماموں جن کے زیرِ ملاحظت انھوں نے پرورش پائی تھی، سب قادریہ سلسلے سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن اپنی

اقتدار طبع کے باعث خود بیدل نے چشتیہ سلسلے والوں کی پیروی میں سماع کو بھی اختیار کیا۔ نیز شیخ احمد سرہندی کے نقشبندی سلسلے سے بھی ان کے ربط و ضبط کا پھ چلتا ہے۔ عبدالغنی کا بیان ہے کہ بیدل کے بارے میں مشہور تھا: ”خودش از سلسلہ قادریہ بود، سماع از چشتیہ گرفت و ترجیح نفس از نقشبندیہ“۔ اس سے ان کی طبیعت کی آزادی و کشادگی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

عبدالغنی لکھتے ہیں کہ ایک روز فرید الدین عطار کا تذکرۃ الاولیاء پڑھ رہے تھے۔ حضرت شبلی کے اس قول پر پہنچے تو غور و فکر میں مبتلا ہو گئے: ”النصوف شرک کما نہ صیانت القلب عن غیرہ ولا غیر“۔ یعنی تصوف شرک ہے کیونکہ اس کا مقصد قلب کو غیر سے محفوظ رکھنا ہے، حالانکہ غیر پایا ہی نہیں جاتا۔ اس موقع پر شاہ قاسم ہولمائی تشریف لائے، دیکھ کر خوش ہوئے اور انھیں ائمہ تصوف کے اقوال جمع کرنے کو کہا۔ خوشگو کا بیان ہے کہ خان آردو بیدل کو فارسی کا ادب عربی کہتے تھے۔ ایک بار حضرت ہایزید بسطامی نے بارگاہ الہی میں درخواست کی کہ مجھے کوئی ایسی عبادت بتائی جائے جو مقبولیت کے درجہ کمال پر پہنچا دے۔ جواب ملا یہاں ’کمال‘ کے بجائے ’تقص‘ درکار ہے۔ بیدل نے مثنوی محیط اعظم میں کہا ہے:

کمال ترا کس فریدار نیست  
حتائی بجز نقص درکار نیست (۱۲)

(کمال کی یہاں ضرورت نہیں، تیرا نقص ہی سب سے بڑی دولت ہے)

بیدل کا نقص سعدی کے مصرع:

بیدل از بے نقص چہ گوید باز

سے لیا گیا تھا۔ اضطرابِ باطنی کی کیفیت بیدل کے چارے کلام میں موجزن ہے۔

بیدل بہ حسن مطلع نازش چہاں رہم

مارا کہ زہ ساختہ حیران آفتاب

(بیدل ایم اس کے مشورہ و ناز کے صن کی تصویر تک کیسے پہنچیں، ہم تو مجسم ذرہ

بیٹے حیرت سے آفتاب کو دیکھتے ہیں)

بگر چاہ کہ آں گویہ نایاب کہا ست  
چرخ سرکشہ کہ خورشید جہاناب کہا ست  
(مسند ہے تاب ہے کہ وہ نایاب گوہر کہاں ہے۔ آسمان سرگرداں ہے کہ  
خورشید جہاں تاب کہاں ہے)

آں کیست شود محرم الکہار و غنائش  
آئینہ غولش اندر سماں ہا و عیاہا  
(وہ کون ہے جو اس کے ظاہر و باطن کا محرم ہے، خود جس کا عیاں و بیاں آکینے  
کی طرح روشن ہے)

یعنی اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ اگر کوئی کچھ تعبیر بیان کرتا ہے تو وہ اس قائل نہیں کہ بھروسا  
کیا جائے :

ہر کس انطا از مقام و حال خود گوید خبر  
از زہام حرف او گر باشو ہادر گمن  
(یہاں ہر شخص اپنے حال اور مقام کی خبر دیتا ہے۔ اگر میری زبان سے اس کی  
کوئی بات سنو تو مت یقین کرو)

ہا ہر کمال اندکی آشتگی خوش است  
ہر چند عقل کل شدہ ای بے جنوں مہاش  
(ہر کمال کے ساتھ توڑی ہی آشتگی بھی ضروری ہے، بکلی ہی جتنا عقل مند  
ہو جاؤ جنوں سے رشو مت توڑو)

ڈاکٹر عبدالغنی کہتے ہیں کہ بیدل کو مثالی انسان دیکھنے کی آرزو تھی جو انہیں کہیں دکھائی  
نہ دیتا تھا۔ انھوں نے دارالسلطنت میں رہتے ہوئے درد و اندوہ کے ساتھ اس بات کا  
مشاہدہ کیا تھا کہ ادب اور حزل اندر ہی اندر گمن کی طرح معاشرہ کو کھائے جا رہا ہے۔  
چنانچہ انھوں نے اپنی شاعری میں انسان کو دعوت عمل دی کہ وہ دیکھنے میں عالم افسر سی  
دراصل وہ عالم اکبر ہے اور اپنی قوت عمل کی بنا پر اس کو بے پناہ اہمیت حاصل ہے۔ انہیں

انسان کے ممکنات کار، طاقت اور توانائی پر اصرار ہے۔ بیدل کے نظامِ تصوف کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں انسان اور اس کی قوتِ عمل کو مرکزیت حاصل ہے۔ کائنات کا سب سے بڑا راز خود انسان ہے:

کدام دحر و چه اسرار، غولیش را در باب  
کہ ہر چه هست نہاں، غیر آئینہ تو نیست (13)

(تمہارے جو بھی رموز و اسرار ہیں، ان کا عرفان حاصل کرو، اس لیے کہ جو کچھ  
پاشیدہ ہے تمہارے لیے غیر آئینہ نہیں ہے)

بیدل کا کہنا ہے کہ انسان مشیتِ خاک سے غافل کائنات ہے: نہاں در ہر کتبِ خاکی  
جہان نیست۔ بیدل کا مشہور شعر ہے کہ مرد و سخن کی رہنمائی اور چمن کا حسن و جمال مسکور کن  
ہے، مگر انسان خود ایک چمن سے کم نہیں، دل کا دروازہ کھولو اور باطن میں جہانک کر دیکھو:

ستم است اگر ہوست کشد کہ بہ سیر مرد و سخن در آ  
توز غیب کم نہ امید، در دل کشا چہ چمن در آ

”بیدل انسان کو شمعِ بزمِ قدس کہتے ہیں اور اس کے لیے ارادہ اور عمل پر زور دیتے  
ہیں۔ وہ شر بھی ہے اور فطرت بھی، وہ گویا بھی ہے اور صوفِ دریا بھی، وہ ذرہ ہے ہر آفتاب  
کو آئینہ دکھا سکتا ہے۔ بیدل زور دیتے ہیں کہ انسان بے پناہ قوت کا مخزن ہے، اس کے  
انوار کے مقابلے میں کوہِ طور ایک کرمِ شبِ تاب سے زیادہ نہیں:

سو ہویم بشر برق جلی ہائے است  
طور اگر چش فرزد کرم شب تاب مست“ (14)

بیدل انسان کے امکانات کے متعلق بے حد بُر امید ہیں۔ اس معاملے میں وہ روی  
کے ہم نوا ہیں اور کہیں کہیں تو مستی اور جوش و خروش میں ان سے بھی آگے نکل جاتے  
ہیں۔ اگرچہ اقبال تصوف کے خلاف تھے لیکن بیدل کے معترف تھے۔ وہ ان کے فکر و  
فلسفہ میں حرکت و عمل اور تصورِ انسان کو اہم قرار دیتے ہیں۔ بیدل کی سعی و عمل کی قوت  
سے اقبال کے فلسفہِ خودی تک زمانہ دو صدیوں کا ہے، لیکن فاصلہ صرف ایک قدم کا ہے۔  
سفیدِ خوشگو میں ہے کہ اورنگِ زہب عالمگیر بھی بیدل کا قائل تھا۔ انھوں نے ان کے

کئی اشعار کو پسند کر کے اپنے خطوں میں استعمال کیا ہے۔ رقعات مانگیری میں ایک خیرادہ کو فضول خرچی سے منع کرتے ہوئے بیدل کا یہ شعر لکھا ہے:

حس قانع نیست بیدل ورنہ اسباب جہاں  
آنچه ما درکار داریم اکثرے درکار نیست (15)

(حس و ہوس سے پیٹ نہیں گھرتا ورنہ اسے بیدل دنیا کا ساز و سامان جو  
ہمارے پاس ہے اس میں پیشہ کی ہمیں ضرورت ہی نہیں)

ذیل کے شعر کا حوالہ شہزادہ اعظم شاد کے نام لکھے گئے وقتہ میں ملتا ہے:

من فی گویم زباں کن یا فکر سود باش  
اے زفر صفت بے خبر در ہر چہ استی زود باش (16)

(میں نہیں کہتا کہ قصان اظہار یا طبع کی فکر کرو، اے مختصر فرصت زندگی سے بے  
خبر جو بھی کرتا ہے ہلد کرو)

امیر خسرو کی طرح بیدل کو بھی سیر و سیاحت کا شوق گویا ودیعت ہوا تھا۔ اڈیسر کے  
علاوہ مہتمرا میں بھی ایک عرصہ تک قیام کیا، وہاں کے سنتوں سادھوؤں اور جوگیوں کا بیج و کچھ  
کربپ میں چٹلا ہو گئے۔ انھیں پراسرار باتیں جاننے اور روحانی رموز و نکات کے استغراق  
کا غیر معمولی شوق تھا۔ وہ ہندو اساطیر، مہابھارت و دیگر صحائف اور تہذیبی روایتوں سے بھی  
آگاہ تھے۔ مہتمرا میں شری کرشن کے اثرات، ہندوؤں میں آدراگون کا تصور، دریائے گنگا کا  
احترام ان سب باتوں کا ذکر بیدل کی نظم و نثر کی کتابوں میں ملتا ہے۔<sup>(17)</sup> خوشگو کا بیان  
ہے کہ انھوں نے ہندوستانی سنگیت میں بھی مہارت حاصل کی تھی اور ترکی اور ہندی بھی  
اچھی طرح جانتے تھے۔

بیدل ہندوستان کے خارج تھے۔ ان کی متعدد تصانیف میں ہندوستان کا ذکر ملتا  
ہے۔ ہندوستان کی ریشمی اور روحانیت کا انھوں نے بار بار ذکر کیا ہے۔ کئی مقامات پر دل  
کھول کر پان کی تعریف کی ہے۔ خوشگو سے روایت ہے کہ بیدل کا ہے گا ہے برگ شیش  
استعمال کر لیا کرتے تھے۔ اعلیٰ ادنیٰ، غریب، امیر، ہندو مسلمان الفرض ہر قسم کے لوگوں کے  
ساتھ ان کے گہرے مراسم تھے۔ بہت سے ہندو بھی ان کے شاگرد تھے، ہندو امن داس

خوشگو، سکھراج سبقت اور آئند رام مخلص کا شمار ان کے خاص شاگردوں میں کیا جاتا ہے۔<sup>(18)</sup> اس زمانے میں بھگتی اور تصوف کے اثرات سے صوفیوں اور سنتوں کی ملی جلی روحانیت کا فیضان اس قدر عام تھا کہ ”یہاں کے رہنے بٹنے والوں کے طور طریقوں میں زیادہ فرق نہ تھا۔ زبان، لباس، کھانا پینا، تہناروں کا منانا، خوش اخلاقی، توہمات اور سربلج الاعتقادی اور بہت سی باتوں میں یکسانیت زیادہ اور اختلاف کم پایا جاتا تھا۔ چنانچہ مسلمانوں سے زیادہ ہندوؤں کو بیدل کی بزرگی اور عظمت کا احساس تھا اور ان میں بہت سے ان کے معتقدین تھے جو ادبی ذوق رکھتے تھے وہ ان کے شاگرد ہو جاتے تھے“<sup>(19)</sup> (یعنی یہی صورت حال غالب کی بھی تھی)۔ ہر گوپال تھتہ سے غالب کا لگاؤ مشہور ہے۔ غالب نے انھیں ’مرزا‘ کا لقب دیا تھا۔ اسی طرح بیدل کے عزیز ترین شاگرد بدرابن واس خوشگو تھے جنھوں نے استاد کے حالات اپنے اہم تذکرہ سفیر خوشگو میں تفصیل سے بیان کیے ہیں اور بہت سی پراسرار باتیں ان سے منسوب کی ہیں جن میں سے کچھ کا ذکر ہم کر آئے ہیں۔

بیدل قوی تیکنی تورانی تھے، آزادانہ رویثوں کے ساتھ لگکا اور سندھ کے علاقوں میں پھرا کرتے تھے۔ بہار میں قیام کے دوران انھوں نے شاہزادہ شجاع کی افواج کے ساتھ سفر کیا تھا، اپنے بیچا اور ماسوں کے ساتھ رانی ساگر، آرو، مہسی، کلک اور کساری بھی گئے تھے۔ بہار اور اڑیسہ کو خیرباد کہنے کے بعد کئی برس وہ دہلی، اکبر آباد اور مئیراٹ آتے جاتے رہے۔ پنجاب میں حسن ابدال سے شہزادہ محمد اعظم کی رکاب میں گھبرات کی طرف گئے۔ وہاں سے انھوں نے دکن کا سفر کیا۔ نتیجتاً وہ مقامی رواجوں، رسم و رواج، عقیدوں، فکر و فلسفہ اور ادب و ثقافت سے خوب اچھی طرح واقف ہو گئے تھے۔ دہلی کے قیام کے دوران وہ نواب شہر اللہ خاں کے ساتھ ہیراٹ بندھن چل کی سیر کو گئے۔ وہاں کے حسن و تازگی سے اس قدر متاثر ہوئے کہ مثنوی ’طور معرفت‘ لکھی۔ خود بیدل کا بیان ہے کہ اس کے گیارہ سو اشعار دو دن میں لکھے گئے۔

بیدل کی فیاضی اور سیر چشمی کے بھی کئی قصے مشہور ہیں۔ ایک بار ایک سوداگر کا محل سے انار لایا۔ ٹوٹنی قسمت سے تمام انار راستے میں گل سڑ گئے۔ سوداگر نے بیدل کی



خدمت میں آکر اپنی داستانِ درد کچھ اس طرح سنائی کہ انھوں نے فوراً نواب شکر اللہ خاں کے فرزند اکبر نواب لطف اللہ خاں کو ایک رقعہ پر یہ شعر لکھ بھیجا:

حقہ کلفم اگر دغاں نما شد صیب نیست  
خندہ دارد چرخ ہم بر بوند گردی ہائے من

نواب صاحب نے خیال کیا کہ بیدل کا جوتا پست گیا ہے اور انھیں جیوں کی ضرورت ہے۔ انھوں نے درویش کی خدمت کے موقع کو غنیمت جانا اور فی الفور ایک لاکھ روپے بھجوا دیے۔ کہا جاتا ہے کہ بیدل نے تمام روپیہ اسی وقت سوداگر کے حوالے کر دیا۔ (20)

بیدل نے اپنی زندگی میں شاہجہاں سے لے کر محمد شاہ رنجیلے تک آٹھ بادشاہوں کو لال قلم کے دیوان خاص میں تحت نقیض دیکھا۔ تخت و تاج کے لیے چار جنگیں ان کے سامنے لڑی گئیں۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد وہ تیسرے سال زندہ رہے اور اس پر آشوب زمانہ میں انھوں نے کیا کچھ نہیں دیکھا۔ علاوہ جعفر زنگی کے اس عہد کا شاید ہی کوئی شاعر ہو جس نے اس قدر بھیاکی اور شد و مد سے اپنے زمانے کے زوال اور بدکرداری کا تذکرہ کیا ہو۔ بیدل کے دو پرزور محسنات شہر آشوب عہدِ جہاندار شاہ میں لکھے گئے جن میں حاکم طبقے کی خفوت پسندی، اقتدار پرستی، ہوس کاری اور بے دینی پر سخت چوٹ کی گئی ہے:

بیدل امروز در سلطان  
ہم چیز است یک ایمان نیست (21)

یہ ہندی اور خروش بھی ملاحظہ ہو:

چہ بود سردکار غلط سقاں در علم و عمل  
د ز غرور دلائل بے خردی ہم چہ خطا بہ ننگانِ دامن  
(غلط سبق پڑھنے والوں کا طرزِ عمل یہ ہوتا ہے کہ وہ علم و عمل میں فساد طرازی کرتے ہیں، اور بے خردی کے بجا غرور کی وجہ سے چپ بھی حیر پھالتے ہیں  
ان کا حیر بھی ننگانے پر نہیں لگتا)

فرخ سیر کے قتل کے ساتھ پر بیدل نے تاریخ کبھی ”سادات پر وے تک حرامی کروند“۔<sup>(22)</sup> اس سے ان کی جان خطرہ میں پڑ گئی، سادات سے خائف ہو کر وہ لاہور چلے گئے۔ شاکر خاں کو لکھا کہ دنیا ایسا معمہ ہے جو سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ ان کا ایک ہی بیٹا تھا تین سال کی عمر میں وہ بھی داغ مفارقت وے گیا۔ بیدل نے 1133ھ / 1720 میں داعی اجل کو لبیک کہا۔<sup>(23)</sup>

بیدل سے کچھ اردو شعر بھی منسوب ہیں۔ ذیل کے دو شعر میر تقی میر کے نکات اشعار میں ملتے ہیں جنہیں بہت سے تذکرہ نگاروں نے نقل کیا ہے:

مست ہو چہ دل کی ہاتھیں وہ دل کہاں ہے ہم میں  
اس غم بے نشان کا حاصل کہاں ہے ہم میں  
جب دل کے آستان پر عشق آن کر پکارا  
ہمدے سے یار بلا بیدل کہاں ہے ہم میں<sup>(24)</sup>

بیدل کی شہرت براعظم ہندوستان کے اطراف و جہاں میں بھی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دوست شکر اللہ خاں کے ساتھ افغانستان کا بل بھی گئے تھے اور وہاں پٹانوں پر اپنی عجیب و غریب شخصیت اور شاعری سے ایسا چادو کیا کہ دور دور تک بیدل خوانی کے در سے قائم ہو گئے، شمال میں ولایت بدخشاں اور ماورائے نہر اور ملحقہ علاقوں میں انہیں دلی کابل کا درجہ حاصل ہو گیا۔ بیدل کو افغانستان میں قومی شاعر کا درجہ حاصل تھا۔<sup>(25)</sup> اہل کابل نے بیدل کا کلیات بڑے سائز میں نہایت اہتمام سے چار ضخیم جلدوں میں 1967 میں شائع کیا تھا۔ بیدل کا اصل حزار معدوم ہو چکا ہے۔ موجودہ حزار جو پرانے قلعے کے سامنے سڑک کے کنارے قدرے اونچی جگہ پر ہے خوبصورت نگاہی کی مساعی پر افغانستان سرکار کی مدد سے 1941 میں بنوایا گیا تھا۔

## (2)

بیدل کی شاعری ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انہیں سبک ہندی کی معراج کہا جاسکتا ہے۔ قدرت سے انہیں اظہار و ابلاغ کی حیرت انگیز

طاقت عطا ہوئی تھی۔ ان کا کلام فکر و فلسفہ، نادر استعاروں اور کنایوں کا عجیب و غریب خزانہ ہے۔ ان کے یہاں مضامین کا تنوع اور طرفگی، بندش الفاظ کی جینا کاری اور زبان و بیان پر قدرت ہر اعتبار سے حیران کن ہے۔ بیدل کے داخلی تجربے اور واردات کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ باوجود پیچیدگی اور ابہام و اشکال کے ان کی شاعری کی فضا تغزل سے لبریز ہے۔ اس میں ایسا بہاؤ، ایسی سرسنت، سرمستی اور نشاط کی کیفیت ہے گویا کوئی ارض و سما کی وسعتوں یا روح کائنات سے ہم کلام ہو۔ بیدل کے کلام کی روح فکر و فلسفہ اور نقطہ و سرمستی ہے۔ اور یہ فکر و فلسفہ فقط تصوف ہی نہیں شہد اور گیان دھیان کی پہنائیوں سے بھی ہم آہنگ ہے۔ بیدل کی پیچیدگی و اختراع اور زبان و بیان پر اعتراض بھی ہوئے لیکن بیدل نے پورے عہد اور پوری روایت کو گہرے طور سے متاثر کیا۔ یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ ہندوستان کے آخری دو عظیم شاعر غالب اور اقبال دونوں بیدل کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ اقبال نے ان کو حرکت و عمل کا شاعر قرار دیا ہے تو غالب انھیں اپنا استاد معنوی اور نظر راہ تسلیم کرتے ہیں۔

ماہرین مانتے ہیں کہ غالب کی فارسی شاعری نہایت سلیس و ہموار ہے جبکہ اپنی مادری زبان اردو میں انھوں نے کیا کیا بے باکیاں اور بے اعتدالیاں نہیں کیں، اور کیسے غیر مصنوعی تجربی آہنگ کو اپنایا اور مکمل کر آزارہ روی کو شعار کیا۔ ہر چند کہ وہ کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں ایک اردو دوسرا فارسی، اور وہ اپنی فارسی شاعری کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی ہنسی بھر اردو شاعری کی جتنی تفسیریں اور جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ ماہرین نے کیا کیا دلائل نہیں دی اور کیا کیا دقیقہ بنیاں اور نکتہ آفرینیاں نہیں کیں۔ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس کو ہر رنگ کے صاحبان فہم و سمیرت نے ایسا خراج تحسین پیش کیا ہو۔ لیکن جتنا بھی غالب پر لکھا گیا اسنے ہی نئے امکانات کا در بھی دا ہوا ہے۔ غالب کو جہاں داد دیے بغیر نہیں رہا جاسکتا، یہ احساس بھی برابر ہوتا ہے کہ بہم استعاروں اور ترکیبوں میں لپٹا ہوا یہ کلام گرہ در گرہ ہے،

اس کی کوئی تعبیر مطلق نہیں اور ہر تعبیر کچھ نہ کچھ تشدد رہ جاتی ہے۔ غالب کی معنی بندی اور عباداری کے راز کو پانا جتنا آسان نظر آتا ہے اتنا ہی مشکل بھی ہے۔ یہی معاملہ بیدل کا بھی ہے۔ بیدل کی شعریات بھی گرہ در گرہ، پیچیدہ، سرسخت، زور اور الجھی ہوئی ہے۔ بیدل کی شہرت و مقبولیت کا گراف بھی غالب کے گراف کی طرح زبر و زور ہوتا رہا ہے۔

غالب نے بہت کچھ بیدل سے لیا لیکن اپنی راہ الگ بھی بنائی۔ دونوں کا رشتہ میکانیکی نہیں جھلپتی ہے۔ سرچشمہ ایک سی لیکن دونوں اپنی اپنی تخلیقیت کے بادشاہ ہیں۔ ایک مقام پر چاکر دونوں کی آواز اور سرکار الگ ہو جاتے ہیں اور معشوق کے عشوہ و ادا کی طرح حسن کاری اور جلوہ مستری کی کیفیت بھی الگ ہو جاتی ہے جس سے آگے چل کر ہم گفتگو کریں گے۔

تذکروں کی تنقید کے زمانے سے ایک طریقہ موازنہ کا چلا آتا ہے۔ جملہ ماہرین جنہوں نے بیدل اور غالب کے رشتے سے بحث کی ہے، تقابلی مطالعہ کے لیے انہوں نے یا تو ملتے جلتے مضامین اور مشترک زمیوں کو پیش نظر رکھا ہے یا علامتوں، ترکیبوں، تشبیہوں کو سامنے رکھ کر مشترک خصوصیات کی نشاندہی کی ہے۔ حمید احمد خاں، عبدالغنی، عباد اللہ اختر، ابواللیث صدیقی اور کئی دیگر دقیقہ شناس حضرات نے سیکڑوں کی تعداد میں ملتے جلتے اشعار یکجا کر دیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ غالب کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جو بیدل کا چہ بہ نظر آتے ہیں۔ (26)

حمید احمد خاں غالباً وہ پہلے صاحب نظر ہیں جنہوں نے اس اشتراکِ ذاتی پر کھل کر لکھا۔ وہ کہتے ہیں کہ:

”بیدل اور غالب کی معنوی مناسبت کی ایک دلیل وہ بہت سے مخصوص الفاظ اور ترکیبیں ہیں جو دونوں میں مشترک ہیں۔ غالب ان الفاظ کو کسی فرد یا یہ خیال کی طرح استعمال نہیں کرتا بلکہ جن فلسفیانہ تصورات پر یہ الفاظ دلالت کرتے ہیں ان کے تمام پہلوؤں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انہیں اپنی شخصیت کے قالب میں اچالنے کی کوشش کرتا ہے۔۔۔“

”غالب کو ابتدائی دور میں یہ الفاظ و تراکیب بہت مرعوب ہیں اور ان کے استعمال کے ساتھ ساتھ بیدل کے خیالات کا اثر تقریباً ہر جگہ شامل ہے۔ مثلاً جوہر، عرض، تامل (معنی مطالعہ، باطن)، پرائیڈاں، بال ٹیڈن، کالید آتش زدہ، دام خیال، طیارہ بیض، سامع، یک الف کم اور یک الف بیش وغیرہ۔ اسی طرح غزل شدہ دل اور شہنے کی تشبیہ غالب نے بکثرت استعمال کی ہے۔ مثلاً:

غزل پھر نہ کیلئے آج ہم نے اپنا دل  
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا  
اس کا ماخذ بیدل کے اس قسم کے اشعار ہیں۔

غزل گراہیم گلشن در گریباں رختیم  
عشرت سربست از دل ہائے غولیم بود است  
(ہم نے غزل ہی کی بارگ کی بہار خود اپنے گریباں میں دیکھ لی عشرت پنہاں کا  
مزہ کچھ خوں شدہ دل ہی میں آتا ہے)

غالب کا وہ شعر جس میں اس نے دل کو ایک چھتے ہوئے قطرہ خوں سے مشابہ قرار دیا ہے، بہت مشہور ہے۔ اس کا سراغ بھی بیدل کے ایک مطلق تک پہنچتا ہے:

ز احوال دل غم دیدہ بیدل چہ می پوی  
کہ بہت ہیں قطرہ چوں غزل عروم از چکیدہا  
(بیدل کے غم زدہ دل کا حال کیا پوچھتے ہو یہ ایسا قطرہ ہے جو غزل کی طرح  
چھتے سے عروم ہے)

اس سے قطع نظر ہمیں کئی ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں دونوں شاعروں نے ایک ہی مضمون ادا کیا ہے مثلاً بیدل کے ان دو شعروں پر غور کیجیے:

دل آسودہ ماحشر امکان در قفس وارد  
عمر درویدہ است این جا عمان سوچ دریا را  
(ہمارے پند سکوں دل میں کائنات کے تمام ہنگامے بند ہیں یہاں موتی نے  
سوچ دریا کی باگ اپنی طرف پھیر لی ہے)

اضطراب صبح آخر کو گہری شو  
در کسبیاں ما دل بے مدعا المادہ است  
(درد کا اضطراب آخر کار گہری شو ہو جاتا ہے اسی طرح ہماری (ہنگامہ فیزیوں  
کی) تاک میں بھی دل بے مدعا چاہے)

ہن دلوں شعروں کے ساتھ غالب کے حسب ذیل شعر کا تعلق بالکل واضح ہے:  
بکھ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی ہا کا  
عمر میں محو ہوا اضطراب دریا کا  
اسی طرح بیدل ایک اور جگہ کہتا ہے۔

تھکاتے پھر بیدل گوشہ آرام یو  
شد پریشان مرغ ما تا ہاں و پر آوردہ است  
(مرغ چھوٹے سے بچے میں آرام سے تھا وہ جب اس سے باہر آیا اور اُسے  
ہاں و پر نصیب ہوئے تو وہ پریشان ہو گیا)

غالب نے اسی مضمون میں بے کشائی کی (پادہ وسعت پیدا کی ہے  
پھر آسا تنگ ہاں و پر پ ہے نگا نفس  
اوسر نو زندگی ہو کر رہا ہو جائیے" (27)

ہر چند کہ ایک منزل پر پہنچ کر غالب نے بظاہر تھکید بیدل ترک کر دی تھی لیکن یہ اتنا  
آسان اور اختیاری نہ تھا جتنا غالب نے یاد کرنے اور کرانے کی کوشش کی تھی۔ حمید احمد  
خاص کو بھی اس سے اتفاق ہے کہ برسوں کی مشق سخن اور طبیعت کے فلسفیانہ میلان کی وجہ  
سے انداز بیان جس روش پر پڑ چکا تھا، اس سے بالکل علاحدہ ہونا عملاً غالب کے لیے  
ناممکن تھا۔ تاہم جب غالب نے اپنے ذاتی اجتہاد کی بنا پر اردو میں بقول حالی ایک "نیا مگر  
کسی قدر ملتا جلتا" اسلوب بیان پیدا کر لیا تب بھی وہ اپنی اولین شاعرانہ عقیدت کو بالکل  
فراموش نہیں کر سکے۔ حالانکہ سفر نکلنے کے بعد جب وہ فارسی پر توجہ کرنے لگے اور فارسی  
میں انہیں استادانہ مرحبہ حاصل ہو گیا تو گا ہے بیدل کے بارے میں خفیف کلمے بھی  
کہنے لگے مثلاً:

”مگر یہ قاری بیدل نہ ہے، خیر رہے وہ“ (عام ہرگوپال تفتہ) ”ناصر علی اور بیدل اور فیست ان کی قاری کیا۔ ہر ایک کا کلام بظرف انصاف دیکھیے ہاتھ نکلیں کو آری کیا۔“ (عام چودھری عہد انظور)

بیدل کے لاشعوری اثرات جو ان کی سائیکس میں جذب ہو چکے تھے وہ ان کی لوح ذہن سے کبھی محو نہیں ہوئے۔ آخر عمر کے متعدد خطوط میں اور گاہ گاہ کلام میں بھی بیدل کی روح کسی نہ کسی چہرہ دروازے سے در آتی رہی۔ بڑا چپے میں مرزا ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں بے اختیار انہی لکھتے ہیں،

”ایک چرخ ہے کہ وہ چلا جاتا ہے، جو ہوتا ہے وہ ہوا جاتا ہے، اختیار ہوتا کہ  
کیا جائے، کہنے کی بات ہوتی کہ کہا جائے۔ مرزا عہد القادر بیدل خوب کہتا ہے  
دھبیچ جاو چہ و غرت اسباب کلام  
زہی ہوں ہا بگور یا بگورہ ی گزرو“

(جاو و حتم سے دھبت کیا اور مال و متاع سے غرت کیا، قرام خواہشوں سے گزرو  
جاو تو اس سے گزرو کہ نہ گزروے یہ سب چیزیں خود ہی گزرو جائیں گی)  
مجھ کو دیکھو کہ نہ آزاد ہوں نہ مقید، نہ رہور ہوں نہ بندہ مست، نہ خوش ہوں نہ  
ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جیسے جاتا ہوں ... جب موت آئے گی مر رہوں گا۔  
نہ شکر ہے نہ شکایت ہے، جو نظر ہے یہ بہ کمال شکایت ہے۔“

(19 دسمبر 1858) (28)

انہوں نے بظاہر کچھ تبدیلیاں کیں اور بیانات بھی دیتے رہے، لیکن شعریات کی روح وہی رہی۔ حمید احمد خاں لکھتے ہیں کہ غالب کے بعد کے کلام میں بار بار یہ شہادت ملتی ہے کہ ابھی بیدل کی آواز اس کے دل و دماغ میں گونج رہی ہے۔

”مثال کے طور پر بیدل کا یہ شعر دیکھیے

تا ہے کہ بے مدعا چوں شیخ یاد رفت

جاوہ خود را سازنی محو در منزل چہا؟

(تو کب تک شیخ کی طرح بے مدعا رہا چہا رہے گا؟ کیوں نہیں اپنے راستے کو

منزل میں لے کر دیتا)

ظاہر ہے کہ یہ غالب کے اس شعر کا نقش اول ہے۔  
 رنج وہ کیوں کھینچے دامادگی کو عشق ہے  
 اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے  
 بیول کا شعر ہے:

غیبت بیول طیر از اعتبار عدم امد جہاں  
 تا طویش پردہ از رخ بر گلند آواز بود  
 (بیول! دنیا میں عدم کے ظہور کے سوا اور کوئی چیز نہیں ہے جب خاموشی چہرے  
 سے نقاب اٹھی ہے تو آواز ہو جاتی ہے)  
 غالب کہتا ہے:

نشو و نما ہے اصل سے غالب فروغ کو  
 خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے  
 بیول کا ایک اور شعر ہے:

نئی طود شکم اثبات ہوں ی آید  
 تا کہا رنگ تو اس یافت بہارست انطا  
 (میں اپنی نئی کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے، ہم کہاں تک رنگ آفرینیاں  
 کریں یہاں تو بہار ہی بہار ہے)

اس کے مقابل میں غالب کا شعر اتنا بگڑا نہیں ہے مگر یہ ظاہر ہے کہ کسی بچہ اور  
 بچہ طریقے پر بیول کا اثر اس کے دماغ میں کام کر رہا تھا:

نئی سے کرتی ہے اثبات تراش گویا  
 دی ہے چائے دہن اس کو دم ایچا نہیں  
 غالب کے دور بچگی کا ایک اور بہت مشہور شعر ہے جو صاف طور پر بیول کے  
 ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ بیول کہتا ہے:

بہ مستی تو امید ست نصیحتی ما را  
 کہ گفت اند اگر بچ غیبت اللہ است  
 (میری مستی سے ہماری نصیحتی پر امید ہے، کہتے ہیں کہ اگر کچھ نہیں تو خدا ہے)



یہاں شاعر کا استدلال اپنی پوری شاعرانہ کیفیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

اور یا مجھ کو ہوئے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

دراصل انکسین میں جو چیز غالب کو سب سے زیادہ پامنا کشش معلوم ہوئی وہ بیدل کے فلسفیانہ مضامین تھے۔ تجلی انداز طبیعت کا منطقی نتیجہ فلسفہ دانہ ہے۔ بیدل اور غالب دونوں کی طبیعت میں تجلی و تجزیہ کا مادہ اس حدت سے موجود ہے کہ بیدل کا کلام تو قدامت فلسفیانہ خیالات سے ہمرا ہوا ہے اور غالب کی شاعری میں بھی فلسفے کو ایک اقتیاری مرتبہ حاصل ہے۔ بیدل کی مابعد الطبیعی دیکھی نے غالب کو شروع ہی سے بتا دیا کہ یہاں ایک ہم آہنگ روح موجود ہے... اگر بیدل یہ پوچھتا ہے کہ:

کو مقام سے کہ تو اس مرکز ہستی فہمید

از زمین تا فلک آغوش کشیدست عدم

(وہ مقام کون سا ہے جسے مرکز ہستی قرار دیا جائے؟ زمین سے آسمان تک تو عدم کا آغوش پھیلا ہوا ہے)

تو غالب بھی یاد دلاتا ہے کہ:

ہے کہاں تمنا کا دورا قدم یا رب

ہم نے دھبہ امکاں کو ایک نقش پا پایا

اسی طرح:

قطرہ ما تا کہا سامان خود داری کند

بیدل:

بحر ہم از موج ای جا می شہر دام با

(ہمارا قطرہ کب تک اپنے فتنے کو چھتا رہے، یہاں تو سمندر اپنی موج میں بھی دام چھپائے ہوئے ہے)

دام بر موج میں ہے ملتے صد کام لگ

غالب:

دیکھیں کیا گزروے ہے قطرے پہ ٹہر ہونے تک (28)

ڈاکٹر عہد افغانی نے بھی خاصی وقت نظر اور محنت سے موازنہ کیا ہے، چند اشعار ان کی مثالوں سے بھی درج کیے جاتے ہیں:

سراج وحدت ذآتش تو اس ز کثرت جست  
(غالب) کہ سائر است در اعداد بے شمار کی  
کثرت آمار چشم وا کردن است  
(بیدل) ایں صفر چوں محو شد ہاں یک عدد است

یہودہ نیست سہی صبا در دیار ما  
(غالب) اے بوئے گل پیام تنہائے کیمیتی  
بلبل پہ نالہ حرف چمن را غصہ است  
(بیدل) یارب زبان کھلت گل ترجمان کیمیت

در سلوک از ہر چہ پیش آمد گذشتن داشتہ  
(غالب) کعبہ دیدم نقش پائے رہرواں نامیدش  
کعبہ و بت خانہ نقش مرکز تحقیق نیست  
(بیدل) ہر کہا گم گشت رہ سر مغزلی آراستہ

ست کش مگر ہے زاہد اس قدر جس بارغ رضواں کا  
(غالب) وہ اک گلدستہ ہے ہم بجنودوں کے طاق لسیاں کا  
جلوہ مشاقم بہشت و دوزخی منظور نیست  
(بیدل) مہرہم از خویش در ہر جا کہ می خوانی مرا

بہس کہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا  
(غالب) آدمی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا  
حرف چند تکہ صرف انسان است  
(بیدل) چوں تامل کنی نہ آسان است

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے  
(غالب) مدعا عقلا ہے اپنے عالم تقریر کا  
در جستجوی ما نکشی زحمت سراغ  
(بیدل) جائے رسیدہ ایم کہ عقلا نمی رسید

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر  
(غالب) ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا  
ہاں محیط کہ خود را بخولیش می پوشید  
(بیدل) نہ پردہ دل ہر قطرہ شد نقاب کشا

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں  
(غالب) خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں  
خلق بہ عدم درد دل و داغ جگر بود  
(بیدل) خاک ہمہ صرف گل و سنبل شدہ باشد

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج  
(غالب) شمع ہر رنگ میں جلتی ہے صحر ہونے تک  
زندگی در گرد غم افتاد بیدل چارہ نیست  
(بیدل) (30) شاد بایہ زیستن ناشاد بایہ زیستن

بقول عبدالغنی بیدل و غالب دونوں میں جرأت نگری کی فراوانی ہے۔ دونوں بڑی سے بڑی طاقت اور بڑے سے بڑے مقتدرے کو خاطر میں نہیں لاتے، دوسری طرف کون سا راز ہے جسے آگے بڑھ کر وہ افشا نہیں کرتے۔ وہ نہ تو اس بات سے جھجکتے ہیں کہ دوسروں کو بے نقاب کر رہے ہیں اور نہ اس بات سے گھبراتے ہیں کہ وہ صدیوں کے مسلمات کی تحلیل کر رہے ہیں۔ فکر و کردار اور اسلوب بیان کی جرأت مندی غالب کی فطرت کے لیے بے حد باصط کشش تھی۔ یہ بھی صحیح ہے مغل یا دگادوں کی طرح دونوں میں عظمت، توانائی اور شدت جمال کے عناصر یک وقت ملتے ہیں۔ اسی طرح حکمت و دانش کا عنصر بھی دونوں کے بنیادی عوامل میں ہے۔<sup>(31)</sup>

البتہ بیدل کائنات کو صوفی کی ماورائی نظر سے دیکھتے ہیں جبکہ غالب دانش و آگہی کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں اور ارضیت پر زور دیتے ہیں۔ ہر چند کہ انسان کی مرکزیت کا تصور وہ بیدل سے لیتے ہیں لیکن اسے انھوں نے غیر ماورائی اور ارضیت اساس بنا کر، تنہا کی جیتا لی، آرزو مندی اور شوق کی بے پایانی سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔

نثار احمد فاروقی کی رائے بھی پیش نگاہ رہے:

”از آفتاب طلب شبنم ہوا شدہ را دل رمیدہ ما را زماچہ ی جوئی  
سراغ قافلہ عمر سخت ناپیدا است ز رہ گزار نفس نقشب پا چہ ی جوئی  
محبوب کے درغ زیا کو آفتاب سے تعبیر دی ہے، ہمارا دل ہاتھوں سے یوں نکل  
گیا جیسے آفتاب شبنم کو اڑا لیتا ہے۔ اب اسے ہمارے پاس کیا تصور رہے ہو۔  
اسی مضمون کو مرزا غالب نے اس طرح باجود کیا ہے۔

پر تو خود سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک  
قافلہ عمر بجزی سے گزر رہا ہے اس کا سراغ پانا سخت دشوار ہے۔ سانس عمر کی رہ  
گزار ہے اس ہوا پر کوئی نشان قدم تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ غالب نے اس خیال  
کو یہ لباس دیا ہے:

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھے تجھے نے اتھ ہاگ پر ہے نہ پا ہے نکاب میں  
بیدل کہتے ہیں:

نزاکت ہاست در آغوش بینا خانہ حیرت مژہ برہم حزن تا نکلنی رنگ تماشا را  
 دنیا کو میر نے 'کارکو شیشہ گری' کہا تھا، بیدل نے اس سے بھی زیادہ لطیف  
 ترکیب 'بینا خانہ حیرت' ایجاد کی۔ یہاں کوئی یقین و نہایت تو ہے نہیں، محض  
 حیرت اور قہر ہے۔ اس کے تسلسل سے ہی اسرار کائنات نظر کے سامنے گزرتے  
 رہتے ہیں۔ اور دیدہ حیراں کو بخود محور رکھتے ہیں۔ ذرا پاک چھپکے تو یہ تماشا درہم  
 برہم ہو جاتا ہے۔  
 بیدل کہتے ہیں:

مشو غافل ز تجلیل بہاراں کا اندریں وادی جرسہارا خلکست رنگ گل ایں کارواں دارو  
 سودا اور میر نے غم سے ہی ثبات کا نہ ہونا ثابت کیا ہے مگر بیدل نے  
 عرفان بہاراں کے مختصر ہونے کا اپنے ہی ذہنک سے جان کیا ہے کہ خلکست  
 رنگ گل کارواں بہار کا کوئی دلیل ہے جو ہمیں سناں نہیں دیتا مگر قائد بہار  
 اسی صدا پر گزر جاتا ہے۔ خلکست رنگ گل کو جس نادیدہ لطافت تشبیہ کا کمال  
 ہے۔ اور وہ کہتا ہے:

شش بہت آئینہ دار شوقی اکہار اوست نیست جز مژگاں تجا ہے را کہ بر داریم ما  
 غالب کا شعر ہے

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے طاقت کہاں خروید کا احساں اٹھائیے (32)  
 بہر حال یہ تجزیے اور آرا اپنی اپنی جگہ بہت خوب ہیں اور ان سے بہت سی معلومات  
 حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بھی نظر میں رہے کہ متن بہت سے رشتوں اور رشتوں سے بنتا  
 ہے جن میں سے جتنے نمایاں اور معلوم ہوتے ہیں اسنے ہی پنہاں اور نامعلوم بھی ہوتے  
 ہیں۔ مضمون سے مضمون، خیال سے خیال، ترکیب سے ترکیب اور تشبیہ سے تشبیہ پیدا ہوتی  
 چلی جاتی ہے۔ تخلیق کا یہ سفر خاصا پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ کچھ عناصر، کچھ مصطلحات، کچھ  
 خیالی بیکر کسی ایک شاعر سے خاص سہی، اکثر مضامین سبک بندی کی شاعری میں سیکڑوں  
 نہیں ہزاروں بار دہرائے گئے ہیں، ویسے بھی متن سے متن اور مضمون سے مضمون بنتا  
 ہے۔ اس نوع کی مشابہتیں دوسرے شعرا کے یہاں بالکل نہ ہوں اس کی کوئی ضمانت نہیں

ہے۔ یہی معاملہ زمینوں، ترکیبوں، بدوشوں اور لفظوں کی مینا کاری کا ہے، جن کے معلوم رشتے جتنے برحق ہیں نامعلوم رشتے اسنے ہی پر اسرار اور وحیدہ ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بیدل سے غالب کا تخلیقی معاملہ اتنا برسر زمین نہیں جتنا زیر زمین ہے، یعنی اتنا سطح پر نہیں جتنا تہ و تہ اور پچ در پچ ہے، اتنا آنکھوں کے سامنے نہیں جتنا نظروں سے اوجھل ہے۔ دوسرے لفظوں میں بات فقط surface structure کی نہیں، کچھ deep structure اور دھندلے منطقوں کی بھی ہے جو تنقید کی منطقی یا تخلیقی یا تقابلی زبان کو خجل دے جاتے ہیں۔ ہم صرف سطح سمندر پر ہاتھ مار رہے ہیں، ان گنت لعل و گہر سمندر کی تہ میں چڑے ہیں جن تک رسائی ممکن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ غالب کے بہت سے مضامین اور خیالات دوسروں کے ہوتے ہوئے بھی دوسروں کے نہیں۔ ایک مقام پر چاکر غالب کا مسئلہ فقط غالب کا مسئلہ رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر وارث کرمانی واحد شخص ہیں جو غالب شعریات کے اس جدلیات اساس چور کو پکڑنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں:

”غالب کی شعریات ایک منفرد اور بے مثال چیز ہے جسے خود انہوں نے اپنے وحیدہ اور گہر خوردہ مافی الضمیر کے المارح کے لیے تخلیق کیا تھا۔ یہ مافی الضمیر ایک فلسفی کیفیت دکھتا ہے جو ذوق اور ان کے نامور شاعر داغ کی شفاف اور عوامی زبان میں، جان لی نہیں کیا جاسکتا تھا بلکہ میر اور اقبال جیسے عظیم شاعروں کے لیے بھی ممکن نہ تھا کیونکہ وہ عام فہم اور سادہ حراج تھے۔ (ان کے چاہنے والے جن جن میں میں خود بھی ہوں جتنی بھی ان کی تعریف کریں وہ سب بجا ہے) لیکن ان لوگوں نے شاعری کا وہ جہنم دیکھا ہی نہیں جس کا حکمران غالب ہوئے تھے اور جو تختہ اشعار میں قیامت کا شور برپا کرتا تھا۔ جو نہ بچنے دیتا تھا اور نہ مرنے دیتا تھا، جو نہ عشق کرنے دیتا تھا نہ پارسلانی، جو نہ مومن بننے دیتا تھا نہ کافر۔ غالب نے اپنا سرایت کر ہی یہ شعر کہا ہوگا

کاری جب اللہ بدیں شیلہ مارا

مومن نبود غالب و کافر خواں گفت

(جب شیخہ حراج آدمی سے سابقہ چڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں

اور اسے کافر بھی نہیں کہا جاسکتا)

غالب کا بانی الضمیر ان کی دلگیم سخن کے اسنے وسیع رقبہ پر پھیلا ہوا ہے کہ انسانی زندگی کے نہ جانے کتنے پہلوؤں پر اُس کی روشنی پڑتی ہے اور نہ جانے کتنی وارداتیں ہیں جو اُس کی مٹھی بھر اردو شاعری میں سا گئی ہیں بلکہ بعض اوقات بے نام محسوسات کے لیے بھی ہمیں غالب کا شعر نطقِ عطا کر دیتا ہے۔ غالب سے پہلے اردو غزل عاشقانہ اور صوفیانہ مضامین یا اسلامی اخلاقیات جیسے چند موضوعات پر مشتمل تھی، وہی اردو غزل غالب کے یہاں بقی کر ایک عالم کو سمیٹ لیتی ہے۔ (33)۔

وہ ایک اور اہم بات بھی کہتے ہیں کہ ”غالب جو کہنا چاہتے تھے وہ کم از کم اس زبان میں ادا نہیں ہو سکتا تھا جو اس وقت شاعری میں رائج تھی بلکہ فارسی جیسی عظیم زبان بھی اس کی قوت نہیں ہو سکتی تھی، جیسی تو بیدل نے اپنے اظہار خیال کے لیے نامانوس اور عجیب عجیب بندشوں اور روٹی عام سے بنے ہوئے طرزِ بیان میں شعر کہے جنہیں سن کر شیخ علی حزیں جیسے جید استاد نے کہا تھا کہ بیدل کے شعر ہمارے اصفہان میں کوئی سنے گا تو سمجھ ہی نہ پائے گا اور ہندوستان کے ادیبوں نے بھی ان کے کلام کو خارجِ آہنگ قرار دے دیا تھا۔ بالکل یہی صورت حال اردو میں غالب کے لیے بھی پیدا ہو گئی تھی۔۔۔ غالب کے گازھے اور دبیز فارسی آمیز اسلوب و شعریات نے اردو کو خراب کیا ہے یا اُسے فصاحت و جزالت کے اس درجہ پر پہنچا دیا ہے جہاں عوامی زبان کی شاعرانہ دست بستہ سر پہ کھو غلام کی شکل میں نظر آتی ہے۔ (34)۔

وہ میکائی موازنوں کے معاملہ میں جن کے دانشورانہ اور محققانہ ہونے میں کلام نہیں، ہمارے موقف کی تائید کرتے نظر آتے ہیں، وہ اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ محض ہم مضمون یا مماثل اشعار لکھ دینے سے مسئلہ حل نہیں ہو جاتا۔ وہ غالب کے یہاں فکری پہچان کے اظہار کے لیے لاشعوری گریہوں اور گانٹھوں تک جانے کی کوشش کرتے ہیں، اور بیدل کے حوالے سے شعریات میں ’مدون نہ شدن‘ کے بندہ دروازے کا نکتہ اٹھاتے ہیں جو خاصا اہم ہے اور جس پر مزید طور کی ضرورت ہے۔

”یگانہ نے اپنے حساب سے بہت بڑا حیر غالب پر مارا تھا۔ یہ سب سچی باتیں

ہیں۔ بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں جیسے شکسپیئر اور مولانا روم ایسے سرے دیکھے جاسکتے ہیں۔ انہیں سرے کہنا بجا ہے۔ بیدل اور غالب کا تعلق بہت گہرائی میں ہے اور بہت پہلو دار ہے۔ محفلِ مراد میں اشعار لکھ دینے سے کام نہیں چل سکتا۔ اپنی شدتِ احساس اور فکری پہاڑ کے اظہار کے لیے غالب نے تین تین چار چار فارسی لفظوں میں اضافوں پر اضافیں لگائیں جو اردو زبان میں ناجائز اور غیر فصیح لگتی جاتی ہیں۔ ان کی شاعری میں جگہ جگہ گریں اور گانٹھیں پڑی ہوئی ہیں جو واقعی 'مردن نہ شدن' کا دروازہ معلوم ہوتی ہیں جسے بیدل نے نہ جانے کس عالم میں کہا تھا

دشمنِ محفلِ کبریا ہر وقت کی رسد اپنا عیا

کہ غفلتِ لپ و باز در مردن نہ شدن در آ

بیدل کہتے ہیں کہ قہب کے فرشے کی آواز ہر وقت آتی ہے کہ ایسا وقت کی غلوٹ میں داخل ہونے کی شرط یہ ہے کہ ایسے دروازے سے آئے جس سے پھر باہر نہ جاسکو۔ تو جوان غالب نے اپنے خاصے شعروں میں یہ 'مردن نہ شدن' کا دروازہ رکھا ہے۔ (35)

'مردن نہ شدن' کا دروازہ یعنی معنی کو سلجھانے (resolve) کرنے یا ٹھکانے لگانے) یا متن سے باہر نکل جانے کی راہ یا تعبیر کے امکانات کو ختم (exhaust) کرنے کی راہ۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی مطابقت کے انسداد کی راہ جس سے معنی میں فشار پیدا ہوتا ہے۔ یاد رہے کہ گرجوں اور گانٹھوں سے مراد لاشعوری دھندلکا یا اذکار و انکاد، حد داری یا رکاوٹ (resistance) بھی ہو سکتی ہے جس سے تعلیم کے جمالیاتی عمل میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ دروازے سے باہر روشنی ہے اور اندر اندھیرا ہے لیکن باطن کی آنکھ کھلی ہے جو معنی کے حسنِ نظر سوز یا تیرنگِ نظر میں سا جانا چاہتی ہے۔ یہ شعریات کے نیم روشن نیم تاریک دھندلے خطے ہیں جنہیں وہ گریں اور گانٹھیں کہہ کر نشان زد کر رہے ہیں، بات فقط فارسی لفظوں اور اضافوں در اضافوں کی نہیں (ہر چند کہ یہ لوازم بھی عقلیاتی عمل میں شریک رہتے ہیں) بات معنی کے مرکز کو منہدم کرنے، موجودگی کو بے دخل کرنے، مانوس و



موصولہ کے ہر رخ کو رو کرنے، اور لطیف معنی کی عدم مرکزیت کو جدائی گردش میں لانے کی ہے جو اس شعریات کی لازوال کشش کی علامت ہے۔ سبب ہندی میں یہ شعریات بیدل کے یہاں اپنی معراج کو پالیتی ہے جس میں مثالیہ، استدلالیہ، قول محال، عجیب عجیب تراکیب ہمزہ چنگاریوں کے ہیں جو غالب کی تخیلیت کے آتش کدہ میں چپ کر گیا سے کیا بن جاتی ہیں۔ بیدل کا ہونا ہوا جملہ جو بیدل نے ناصر علی سرہندی سے کہا تھا کہ "شعر خوب معنی نہ دارو" جو جا و بجا اقتباس کیا جاتا ہے، دراصل معنی کے مرکز کے انہدام اور گردش کی اس شعریات کے سیاق میں بخوبی پڑھا جاسکتا ہے۔

آئیے پہلے یہ دیکھیں کہ خود بیدل اپنے نظریے معنی اور شعریات کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ معنی ہر چند کہ لفظ سے آگے جاتا ہے لیکن لفظ سے نشوونما پاتا ہے۔ سو سہل کہتا ہے:

کوئی سکھلا نہ نہیں بغیر سکھانے کے

بیدل صدیوں پہلے اس حقیقت سے آگاہ ہیں۔ وہ عارفوں اور یوگیوں کی طرح معنی کی علامت پر زور دیتے ہیں:

اصل معنیست کز تھاضا لیش

لفظ می ہالد و اورا ہائیش

(اصل معنی ہے کہ تھاضا کرتا ہے، لفظ پیدا ہوتا ہے اور اُسے لہا کرتا ہے)

بیدل کا قول ہے:

"شاعری مہارت از معنی تازہ پاوست"

ان کی کنیت 'ابوالعالی' بھی اسی وجہ سے پڑی۔ لفظ پہلے سے دیا ہوا ہے، اس کے نئے در و بست سے معنی تازہ پیدا ہوتا ہے۔ معنی آخرینی اور معنی پروری پر بیدل کو ناز تھا۔ کہتے ہیں:

بیدل از فطرت ما قصر معانیست بلند

پایہ دارد سخن از کرسی اعراض ما

(اے بیدل میری زبان سے معانی کا گل بلند ہے، میری فکر کی بلندی سے

شاعری کا مرتبہ بڑھا ہے)

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

”مگر کشتیِ سنورِ خن بود بیدل“

شخصیت اور تاریخ پیچھے رہ جاتے ہیں، فقط (خن) شہدِ معنی پروری کرتا رہتا ہے اور یہی خنِ سنور کا بہترین تعارف ہے۔ میرے خن کے زیرِ دم کو پانے کے لیے فہمِ بلند کی ضرورت ہے:

معنی بلند من فہم بلند ی خواہد  
سیر قہرِ آساں نیست کوہِ واکلِ دارم  
(میرے معنی بلند کو کھلنے کے لیے فہمِ بلند کی ضرورت ہے، میری فکر کی سیر آساں نہیں، اس راہ میں پہاڑ اور ٹیلے پڑتے ہیں)

لیکن عام زبان کی اپنی مجبوری ہے، عام زبان حقیقت کو پانے سے عاجز ہے۔ میرا خن اسی لیے معدوی سے آزاد ہے کہ میری شاعری علقا کے پر کی طرح ہے۔  
خن تا در جہاں باقیست از معدوی آزادم  
زبان گفتگو با بال پرواز است علقا را  
(جب تک دنیا میں خن باقی ہے میں معدوی سے آزاد ہوں، عام زبان والوں کے لیے میری شاعری علقا کی پرواز کے پر کی طرح ہے، یعنی اس کا سمجھ پانا محال ہے)

بیدل کے زمانے کے شاعروں کو منافی اور مشافی پر ناز تھا، وہ بیان کی کارگیری اور صنعتوں کے دلدادہ تھے، جبکہ بیدل معنی یابی اور معنی گسٹری پر اصرار کرتے ہیں:  
عرض مطلب دیگر و اعجاز صنعت دیگر است  
بیدل از آئینہ نقوش ساخت وضع جام را  
(عرضِ مطلب الگ چیز ہے اور اعجازِ صنعت الگ چیز، بیدل آئینہ سے جام کی شکل کو نہیں بنایا جاسکتا)

ذیل کے دو شعر ملاحظہ ہوں، معنی و صورت ساتھ ساتھ نشوونما پاتے ہیں لیکن معنی فقط

انتا نہیں جتنا وہ لفظ میں سا سکتا ہے۔ مادہ تحلیل ہو جاتا ہے اور خیال کے جوہر کا زیر و بم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے :

زمر صورت و معنی دل خود جمع کن بیدل

بہار انتباست سامنش دروں یوئی بدوں رنگی

(بیدل، صورت و معنی کے زمر سے دل بھی حاصل کر، بہار کا تمام سامان یہاں

موجود ہے، اندر خوشبو ہے باہر رنگ ہے)

دل اگر می داشت دھت بے نکش بود ایں چمن

رنگ می بدوں نشست از ہلکہ مینا تنگ بود

(دل میں اگر دھت ہو تو اس چمن کی کوئی حیثیت نہیں، مینا تنگ ہو تو شرم

کا رنگ باہر چلک جاتا ہے)

بیدل معنی تازہ کے بغیر حسن بیان کو جب بے روح تصور کرتے تھے۔ اپنے زمانے کے

شعرا پر ان کا سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ ان کی شاعری جملہ محاسن شعری و معانی سے

آراستہ ہی راستہ تو ہے مگر معانی سے محروم ہے، اس لیے اس میں روح اور حرکت موجود نہیں۔

ذیل میں بیدل کے کچھ اشعار بغیر کسی مشابہت و مطابقت یا تغیر و تبدل کی بحث کے

یا مضمون کی تخصیص و قییم کے پیش کیے جاتے ہیں، فقط یہ دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے

کہ اس شعریات کی نوعیت کیا ہے، اور اس میں اور غالب کی شعریات میں کیا داخلی ہرچکی

ہے۔ ان میں ہر طرح کے اشعار ہیں، ذات و کائنات کے مسائل بھی ہیں، عشق و محبت کی

جلوہ سامانی بھی، حرکت و عمل کا اشارہ بھی، شوق و تمنا و توانائی بھی، نیز عظمیٰ آدم،

آرزو مندی و جستجو و تک و جاز کا اضطراب بھی۔ مضامین کی درجہ بندی کی کوشش یہاں بے سود

ہے جو اس شعریات کی فنی کرتی ہے کہ یہ ہر نوع کی مطلقیت و تعین کے خلاف ہے۔ یہاں

ہر تعریف بے مایہ اور ہر تصدیق بے معنی محض نظر آتی ہے۔ کیونکہ یہ شعریات متعین سے ماوراء

ہونے کی شعریات ہے، تعینات و معمولات سے دور کی اور معنی کے ایسے نیرنگ کو قائم

کرنے کی جو زندگی کی طرح سرستہ راز ہے۔ معمول یہاں از دام جستہ ہے۔ یہ شعریات

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا 'بدون نہ شدن' کا دروازہ بند رکھتی ہے تاکہ معنی کی مطلقیت

(مرکزیت/ موجودگی) کا انہدام کیا جاسکے۔ زبان کی شفافیت وہم محض ہے۔ زبان آلودگی میں لپٹی ہوئی ہے۔ یہ شعریات ایک طرف نئی تلی شفافیت کو تو دوسری طرف (موضوعی) آلودگی دونوں کو رو کر کرتی ہے، اور ایک ایسا عرصہ قائم کرتی ہے جو جتنا روشن ہے اتنا معتدلا بھی ہے۔ زبان و بیان فقط وہ نہیں کہتے جو وہ کہتے ہیں، زبان وہ بھی کہتی ہے جو وہ بظاہر نہیں کہتی۔ یہ مبہم استعاروں اور پیچیدہ ترکیبوں اور تشبیہوں میں لپٹے ہوئے اظہار سے نئے سے نئے امکان اور تعبیروں کی راہ کھلی رکھتی ہے۔ یہ زبان کے کسی ایک کلمے کی اسیر نہیں، یہ جانے والے نکل سے بھی ہم کلام ہے اور آنے والے نکل سے بھی ہم کلام ہونے کی توفیق رکھتی ہے۔ یہ ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر متعین تصور کو پلٹ دینے اور تاور و نایاب شعری سچائیوں کو قائم کرنے کی شعریات ہے جہاں معنیاتی حسن کاری و لطف و انبساط ایک دائمی بنالیاتی عمل ہے۔ یہ ایسے حرف بولتی ہے جنہیں یہ خود نہیں جانتی یا ایسی راہ چلتی ہے جہاں بنا بنا یا راستہ ہے ہی نہیں۔ اگر معنی کے سرو و سمن کی امنگ و آرزو ہے تو اندر کا دروازہ کھولو اور باطن کے چمن میں بے محابا در آؤ۔ یہاں زبان خاموشی ہے اور خاموشی زبان۔ بہار ایجابی، بیدل کی دکان خاموشی کے مال سے لگی ہوئی ہے بے گفت و شنود کہا کچھ جاتا ہے اور سنا کچھ جاتا ہے۔ یہ جنت کو وعدہ فرما پر مال بھی نکلتی ہے۔ یہ مسیحا کی اور یحییٰ دونوں کو رو کر کرتی ہے، نہ اس دنیا کا خواب دکھاتی ہے نہ اس دنیا کا، نہ جنت کا نہ جہنم کا کہ کائنات ایک متناقضہ ایک معرہ ہے، نشاط بھی نہیں ہے، بہار بھی نہیں ہے اور نگار بھی۔ یہ انہائی ان دیکھی مہم پر ہے اور راز کائنات کے معرہ کی سرسبز میں شرکت کی خواہاں جہاں دکھار ما بہ کھار ما تک زبان کی ایک چوری گردش نکل جاتی ہے۔

بیدل (یا غالب) کی شعریات بے حد پہلوردار ہے۔ اس کے جملہ پہلوؤں کو سیٹھا ناممکنات میں سے ہے، تاہم غور و فکر و چال سے ان مثالوں میں اس کی کچھ جہات ضرور نظر آئیں گی۔ ان میں سبب ہندی کی فنکاری و مشاقی کی جھلک بھی دکھائی دے گی، دقیقہ نگری، خیال بندی، احساس جمال کی شدت، فلسفیانہ گہرائی، معنی آفرینی، آزاوگی، ترنا کی تزیین، کیف و نشاط، جرأت فکری اور مسلمات کو چیلنج کرنے کی ہمت و حوصلہ بندی، یہ سب

کچھ اور اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کہیں مبہم کہیں روشن پر چھانیاں نظر آئیں گی، بیدل نے شرط فہم بلند اور اگر خواہی کشودن چشم بکشا کی رکھی ہے کہ معاملہ دروں ہوئی بروں رنگی کا ہے۔ اکثر و بیشتر داخلی ساعتوں میں جہاں معمولہ کوشش کر کے انوکھی اور نادر و نایاب جام تراشی ہے قول محال اور جدلیات نفی کا مضرہ غیر مضر تقابل بھی نظر آئے گا۔ اس کا مرکز یک ہندی کی مثالہ شاعری میں بیوست ہے لیکن جیسا کہ ہم پچھلے باب میں اشارہ کر چکے ہیں اسے صاحب اور قہقین صاحب نیز مقلدین شعرا نے سامنے کے اخلاقی و دینی مضامین اور صنعت گری و ہازی گرمی الفاظ کے لیے میکا کی طور پر اتا ہوتا کہ تمثیل نگاری کو اس کے اختراعی پایہ سے گرا دیا، رہی سہی کسر اردو میں ناخ و شاگردان ناخ، نیز ذوق اور ان کے قہقین نے پوری کر دی، حالانکہ قول محال یا جدلیات نفی کے ابداع کا سب سے زیادہ حقیقی امکان اسی میں تھا جیسا کہ بیدل و غالب کی شعری منطق کی طرفگی اور تازگی کے طلسمات میں نظر آتا ہے۔ بیدل کی شعریات میں جہاں جہاں مثالہ کی چھوٹ پڑتی ہے بیدل کی سریت آلود تخلیقیت نے اس کے جدلیاتی جوہر کو اس حد تک ابداع کے درجہ بحال پر پہنچا دیا ہے کہ یہ مثالہ صاحب و شوکت و غنی و جمال اسیر یا ناخ و ذوق و ظفر کے اخلاقی و عیش یا افتادہ و اکھرے مثالہ سے یکلفت الگ معلوم ہوگا۔ عظیم اکھن کا کمال یہ ہے کہ رواج عام کے گم لے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رو لٹے ہیں۔ غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قول محال کی بھی طرفگی و سماجی ایک پڑھج اور انتہاب انگیز جدلیات اساس حرکیات معنی میں داخل جاتی ہے جو ہر طرح کی طرفوں اور قطعیت کو رد کرتی اور فارسی و اردو کے حسن کارانہ استخراج کی یکسر نئی قوس قزح کو خلق کرتی ہوئی مجربانی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہو جاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔ بیدل کی طرح غالب کے یہاں بھی اکثر احساس نہیں ہوتا کہ داخلی ساخت میں کوئی صنعت کار گر ہے گویا خارجی پہلی پیرا ہے معنی کی طرفگی اور نیرنگ نظر میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ بیدل یوں ہی نہیں کہتے کہ فقط بلند طبع ہی پہچان سکتا ہے کہ میں نے پایہ معنی کو کس آسمان خم پر پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے اشعار کو بے نظر جابل دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کس طرح

طرز بیدل سحر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد کا وہجہ رکھتا ہے:

درنہوئے بجاصل ہستی چہ توان خواند  
ز ان خط کہ غبار نفسش زیر و زبر شد  
(ہستی کے اس نسخہ بجاصل میں کیا پڑھا جاسکتا ہے، اس کا تو خط ہی غبار نفس  
سے زیر و زبر ہو چکا ہے یعنی اس قابل ہی نہیں کہ پڑھا جاسکے)

خاموش شو و بہ میں کہ بے گفت و شنود  
چیزی می گوئی و ہاں می شنوی  
(خاموش ہو جا اور کیجے کہ بغیر کہے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

از قماش خامش بیدل دکانے چیدہ ام  
ہرچہ بغیر از خود فروشی ہا بود درباب منست  
(اے بیدل میں نے اپنی دکان خاموشی کے مال سے سہائی ہے، سوائے خود  
فروشی یہاں ہر چیز دستیاب ہے)

در جستجوی ما کفشی زحمت سراغ  
جائے رسیدہ ایم کہ عثقا نمی رسد  
(ہماری جستجو میں سراغ رسائی کی زحمت نہ کر، ہم وہاں پہنچ چکے ہیں جہاں عثقا  
کی بھی رسائی نہیں ہے)

حرف چہرہ بیکہ صرف انسان است  
چوں تامل کنی نہ آسان است  
(حرف کہتے ہی ہیں جو انسان کی خدمت میں حاضر ہیں، لیکن غور و فکر کے نتائج  
پیان کرنے کی کوشش کریں تو ناکافی ہیں)

ز عدم جدا افتادہ ای قدی و گر کشادہ ای  
نگر آنکہ پیش خیال خود بخیاں آمدن آمدی  
(تو وہی عدم سے جدا نہیں ہوا، ابھی دوسرا قدم نہیں بڑھایا۔ وہ دیکھ جو تیرے  
خیال میں ہے، وہ خود خیال میں ممکن ہے)

می گویم و حیرانم می پریم و گریانم  
حرفی کہ نمی فہم راہی کہ نمی دانم

(میں ایسے حرف بول رہا ہوں کہ خود کچھ نہیں پاتا ہوں، میں روتا ہوں اور دھرتا ہوں، نہیں جانتا کہ راستہ کہاں ہے)

ستم است اگر ہوسٹ کشد کہ بھیر سرو دشمن درآ  
تو ز غنچہ کم نہ امیدۂ در دل کشاپہ چمن درآ

(بڑا ستم ہے کہ تیری ہوس تجھ سے سرو دشمن کی سیر کا لٹخا کرتی ہے تو خود غنچہ کی طرح ہے، اپنے دل کے دروازے کو کھول اور چمن میں داخل ہو جا)

ہمہ عمر با تو قدح زویم و زلفت رنج ہمار ما  
چہ قیامتگی کہ نمی رہی ز کنار ما بہ کنار ما

(تمام عمر میں تیرا ہم بیالہ رہا، لیکن رنج ہمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

وصف تو چہ برسم از فغوشی  
گوید بہ اشارتم کہ بخروش  
ہر کہ ز سخن سراغ کیرم  
فریاد بر آورد کہ خاموش

(جب میں خاموشی سے تیرا وصف پرچتا ہوں تو وہ اشارتاً کہتی ہے کہ بول اور جب سخن سے سراغ چاہتا ہوں تو آواز آتی ہے کہ خاموش)

در خلوت دل از تو تسلی خواں شد  
چیزیکہ در آئینہ تو اں دید مثال است

(خلوت دل میں تیری تجلی سے تسلی نہیں ہوتی، آئینہ صرف ٹکس دکھاتا ہے، پر میں تو تیرے جمال جہاں آما کا ملاقا ہوں)

گلیا پہ خندہ ہرزہ گریباں دریدہ اند  
 من حرفی از اپ توبہ گلشن نہ گفتہ ام  
 (پہلوں نے خود کو وہ دامن چاک کر رکھا ہے۔ میں نے تو ابھی ایک حرف بھی  
 تیرے لب درخشاں کے بارے میں گلشن میں نہیں کہا)

معنائی معنائی معنائی  
 اگر خواہی مستودن چشم بکشا  
 (تو معنہ کا مستعد ہے، اگر اسے حل کرنا چاہتا ہے تو چشم باطن کو کھول کر دیکھ)

(طور معرفت)

یارب ای لعل تجر چوست  
 ای قیامت فروش امکاں چوست  
 (اے خدا یہ حیرت و استحباب کی گزرا کیا ہے آخر یہ قیامت فروش امکاں کیا  
 ہے)

بیدل پہ حسن مطلع نازش چہاں رہم  
 ہمارا کہ ذرہ ساختہ حیران آفتاب  
 (بیدل، اس کے ناز کے حسن مطلع تک ہم کیسے پہنچیں، ہماری میثیت تو ذرہ کی  
 ہے جو آفتاب کے حسن سے حیران و مشغول ہے)  
 کو مقامے کہ تواں مرکب ہستی فہید  
 از زمین تا فلک آغوش کشیدست ہدم  
 (وہ مقام کون سا ہے جسے مرکب ہستی سمجھا جائے، یہ عدم ہی تو ہے جو زمین سے  
 آسمان تک آغوش پھیلائے ہوئے ہے)

دریاست قطره کہ بدایا رسیدہ است  
 جز ما کسی دگر خواند بہا رسیدہ  
 (وہ قطرہ جو دریا تک پہنچتا ہے وہ دریا ہے، سوائے ہمارے وہ کون ہے جو ہم  
 تک پہنچتا ہے)



اگر عالم ایسی است آدم کھااست  
اگر هست آدم بعالم کھااست  
(اگر دنیا جی ہے تو انسان کہاں ہے؟ اگر انسان جی ہے تو دنیا کہاں ہے؟)

(صحیحہ اعظم)

ایں صدف با یک کلم بے گوهر اند  
عالے دل دارد ولے دل کھااست  
(یہ سچیاں موتیں سے نکسر جالی ہیں، دنیا دل رکھتی ہے لیکن دل کہاں ہے؟)  
در بایں فردوس دا بود امروز  
از بید مافی گھٹھم فردا  
(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے لیکن میری بے وفائی کہ میں نے  
وہاں ہانا کل پر مال دیا)

جلوہ مشاقم بہشت و دوزخی منظور نیست  
میر دم از طویش در ہرجا کہ می خوانی مرا  
(مجھے میرے نگارے کا شوق ہے جنت و دوزخ ہرما مقصد نہیں، بس تو جہاں  
جاتا ہے میں مست و بختور وہیں جا جاتا ہوں)

مکن سرکشی بسکہ آواز آب  
ترقی بقدر تزل کند  
(سرکشی مت کر پانی کی آواز کوں، جتنا زیادہ پیچے کرتا ہے اتنا اس کی آواز بدھ جاتی  
ہے)

ز بس قہر و لطفش ہمہ خوش اداست  
نمک می کند مگر تعافل کند  
(اس کا قہر اور اس کا لطف دونوں خوش ادا ہیں اگر وہ تعافل کرتا ہے (یعنی اگر  
لگاؤ نہیں کرتا) تو اس میں بھی اس کی لگاؤ شامل ہوتی ہے)

مگر آہو بود از حادثات کاہل نیست  
زباں نمی رسد الماس را از سودھا

(اگر آبد ہے تو مخالف حادثات سے نہیں نکلتی، اگر الماس کو پتھر پر دگڑا جائے تو اس میں کی نہیں آتی)

اے بے خبر از کم غرواں شکوہ چہ لازم  
آدم نہ بود آنکہ ز حیواں نگہ دارد  
(اے بے خبر، کم محل لوگوں سے شکوہ کرنا ضروری نہیں، وہ آدمی ہی نہیں ہے جو حیوان سے نگہ کرے)

گر ہمہ بر خاک منچد عشق حسن آرد بدوں  
کوشش فرہد آخر کرد شیریں سنگ را  
(عشق کتنا ہی مٹی میں مل جائے، حسن اسے ظاہر کر دیتا ہے۔ فرہاد کی کوشش نے آخر کار پتھر کو شیریں کر دی دیا یعنی پتھر سے شیریں چشمہ نکال ہی لیا)  
شیشہ و سنگ آتش و آب اند اندر کھسار  
عالمی باہم جدا از اصل دشمن می شود  
(شیشہ اور سنگ، آگ اور پانی، کوسار میں سب ساتھ ساتھ موجود ہیں، جیسے ہی اپنی اصل سے جدا ہوتے ہیں ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں)

بیدل از کلفت کلفت منال  
بزم ہستی دکان شیشہ گرست  
(اسے بیدل کلفت کی تکلیف سے ہلاں نہ ہو، بزم ہستی دکان شیشہ گر ہے)

ہر کہا رقص غبار زندگی در عیش بود  
یارب ایں خاک پریشاں از کجا برداشتم  
(جہاں کہیں بھی گیا غبار زندگی میرے ساتھ تھا۔ اے خدا اس خاک پریشاں کو میں کہاں سے اٹھا لایا)

خیال زندگی دروے ست بیدل  
کہ طیر از مرغ دربانے نہ دارد  
(اسے بیدل زندگی کا خیال ایسا درد ہے جس کا علاج موت کے سوا نہیں ہے)

زندگی در گردش افتاد بیدل چادر نیست  
 شاد باید زیستن نا شاد باید زیستن  
 (بیدل زندگی مجھے پڑ گئی ہے کوئی چادر نہیں ہے۔ خورائی و خواہی اب اسے جیتا  
 ہی ہے)

یوسفی کن اگر اسباب مسیحا کی نیست  
 فلک گر نہ رسیدی نمن چاہے در باب  
 (یوسفی کر اگر حیرے پاس مسیحا کا ساز و سامان نہیں، مسک کی طرح فلک چٹائی  
 نہیں کر سکتا تو یوسف کی طرح کنوئیں کی تالے)

چہ فلک چہ ذرۂ باتواں بہ ہوائے شوق تو پریشاں  
 تو بہار و عالم رنگ و بو ہمہ آشیان ظہور تو  
 (کیا آسمان کیا ذرۂ ناچرز سب تیری ہوائے شوق میں اڑ رہے ہیں، تو عالم  
 رنگ و بو کی بہار ہے، پوری دنیا حیرے ظہور کی مظہر ہے)

بہار آرزو در دل گل امید در دامن  
 بہر رنگے کہ ہی آیم چمن پرداز ی آیم  
 (دل میں آرزو کی بہار اور دامن میں امید کے بھولے کر میں جس طور بھی آیا  
 ہوں گزار عالم کو ستوارتا ہوا آیا ہوں)

نشاط اینجا بہار اینجا بہشت اینجا نگار اینجا  
 تو کہ از خود غافل صرف عدم کن دور بینی را  
 (نشاط بھی یہاں ہے بہار بھی یہاں ہے جنت بھی یہاں ہے معشر بھی یہاں  
 ہے، اے خود سے غافل دور بینی کے پیکر میں نہ پڑ)

دیدۂ انتظار را دام امید کردہ ام  
 اے قدمست چشم من خانہ سلید کردہ ام  
 (منتظر آنکھوں کو امید کا جال بنا رکھا ہے۔ اے وہ کہ میرا آنا سر آنکھوں پر، میں  
 نے چوری چھائی صرف کر دی ہے اور گھر بھر رکھا ہے)

رسامہ پاپے معنی بہ آسمان خیم  
 بلند طبع شمسد کلام بیدل را  
 (پاپے معنی کوئیں نے نوری آسمان تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل کے کلام کو بلند طبع ہی  
 سمجھ سکتا ہے)

مدعی درگزر از دعویٰ طرز بیدل  
 سر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد  
 (طرز بیدل کی بروی کے مدعی باز آجا، یہ وہ سر مشکل ہے جو کیفیت اعجاز کا  
 درجہ رکھتا ہے)

غالب کی فطرت میں انجذاب و اخذ و قبول کا حیرت انگیز مادہ تھا۔ درجہ کمال تک  
 پہنچنے کے لیے غالب کو جو ذاتی حدود جسد کرنا پڑی وہ بہت کچھ ان کی فطرت کی وجہ سے بھی  
 تھا۔ مرزا نے بیدل سے جو کچھ حاصل کیا اپنی باطن کی آگ اور ذاتی سعی و کادش سے  
 حاصل کیا۔ وہ اپنے اشعار پر حدود و ریاض کرتے تھے۔ غالب کے متن میں غالب ہی  
 بولتے ہیں، غالب نے جو کچھ بیدل سے لیا اپنی طبیعت کے تقاضوں کے مطابق لیا اور  
 اسے اپنا ذاتی تخلیقی رنگ و آہنگ عطا کر کے اس پر اپنا نقش ثبت کر دیا:

من عیار خود ہی گیرم عقل در بند امتحان من است  
 ہرچہ از غیب در دلم ریزند عقل گوید کہ ہم از آن من است  
 ہرچہ دانش ز خامہ انگیزد گویم آردوہ بکان من است  
 (میں عقل و خود کی کوئی ہی کو پیش نظر رکھتا ہوں، عقل میرے دائرہ امتحان میں  
 ہے۔ جو کچھ غیب سے میرے دل میں آتا ہے، عقل کہتی ہے کہ وہ سب میرا  
 ہے۔ میرے علم سے جو دانش و آگہی نکلتی ہے، میرا دعویٰ ہے کہ وہ میرے ہی  
 وجود کا کرشمہ ہے)

غالب کو از آن من است پر اصرار ہے۔ طبع غالب کی خوبی یہ ہے کہ وہ ہر شے کی  
 قلب ہارست کر کے اسے اپنی فطرت کے جوہر سے ہم آہنگ بنا لیتی ہے اور گمان بھی نہیں

گزرتا کہ یہ کوئی غیر شے ہے۔

اردو قاری کی آٹھ سو سالہ تاریخ میں کسی دو بڑے شاعروں میں ایسا پہلو دار رشتہ نہیں جیسا بیدل اور غالب میں ہے۔ غالب نے بھی یہ رشتہ ہندوستان سے باہر کے کسی قاری شاعر مثلاً حافظ و سعدی و فردوسی و جہاں و نکای سے قائم نہیں کیا جیسا بیدل سے قائم کیا۔ بیدل سے انھیں جو چنی، طبعی اور شعریاتی مناسبت تھی اس سے ہم بحث کرائے ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اس زبردست مناسبت کے باوجود دونوں میں کچھ فرق بھی ہے۔ بیدل بیدل ہیں اور غالب غالب۔ بیدل قلندر مشرب صوفی صافی عارف کامل اور ارباب سلوک میں سے تھے جبکہ غالب ایک دنیا دار انسان تھے۔ زندگی بھر وہ صاحب جاہ و دستگاہ ہونے کی تک و تاز میں رہے۔ رومی یا اقبال کی طرح بیدل بھی پیغام کے شاعر ہیں۔ جبکہ غالب پیغام یا درس کے شاعر نہیں۔ تصوف اس عہد میں ٹھٹھائی فضا کا حصہ اور شاعری کے مرکزی موضوعات میں سے تھا۔ غالب صوفی ہونے کے مدعی ضرور ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ چشتیہ سلسلے میں میاں نصیر الدین عرف کالے صاحب کے فرزند میاں غلام نظام الدین سے بیعت تھے۔ اثنا عشری عقیدہ انھیں اپنی نضیال سے ملتا تھا۔ حضرت غوث علی شاہ قلندر سے بھی غالب کی رسم و راہ تھی جس کا ذکر تذکرہ غوثیہ میں ملتا ہے۔ لیکن غالب نہ صوفی تھے، نہ درویش، نہ قلندر، وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ لغو و مستانہ سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی نوعیت فقہ تہذیبی ہے جبکہ بیدل عملاً صوفی صافی اور عارف کامل ہیں۔ حق بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تک و تاز کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان، اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدر انسانی، تقدیر کے ناقابل فہم تحففات اور آرزو و شکست آرزو کے ترجمان ہیں :

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

بخلاف غالب کے شکست آرزو یا انسان کا الم جو لازماً زیست ہے بیدل کا موضوع

نہیں۔ بیدل کی پرواز فکر مابعد الطبیعیاتی اور الوہی فضاؤں کی طرف ہے۔ ان کا منہ

”از پردہ غیب نواے تو اس شنید“ ہے۔ جبکہ غالب جس کسی بھی عقیدہ کا بہت تراشتے ہیں اس کو توڑتے بھی ہیں۔ وہ لاکھ ”عرش“ سے ادھر ہوتا کاٹنے مکاں اپنا“ کی تمنا کریں، ان کا کمال یہ ہے کہ وہ زمین پر رہتے ہیں، زمین سے الگ نہیں ہوتے، اور زندگی اور زمین کی سب سے اشرف مخلوق یعنی انسان کے درد و دافع، سوز و ساز، حسرتوں اور آرزوؤں، دلوں اور نشاط انگیزیوں کی کشاکش اور فکستوں کے ترجمان ہیں۔ وہ ہر چیز پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں، آشکارا عصیاں کا دم بھرتے ہیں، ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی دلو چاہتے ہیں، وہ ”غنائے آدم و ارم آدم زادہ ام“ پر زور دیتے ہیں، اور خدا کے حضور توبہ بشر کے وکیل بن جاتے ہیں۔ انسان کی عقلیت اور خطا کاری دونوں کا انھیں احساس ہے۔ لیکن وہ انسان کو انسان ہی سمجھتے ہیں، خدا بخشنے یا انسان کو خدا بنانے کی سعی و تمنا نہیں کرتے۔ خدا سے ان کا معاملہ اتنا مادی و مادی عقیدت کا نہیں جتنا ہدایاتی کشاکش کا ہے۔ ڈاکٹر عبد الغنی نے اس کا جو نقشہ کھینچا ہے لطف سے خالی نہیں:

”غالب مسائل تصوف بھی بیان کرتے ہیں اور خدا کے سامنے اپنی حسرتوں کو اس طرح بیان بھی کرتے ہیں گویا ان کے لیے جہنم کی جملہ ضروریات کا انتظام نہ کر کے خدا نے اپنے سر بہت بڑا اہرام لے لیا ہے۔ ظاہر ہے تصوف اور حفاظت نفس کا کوئی جوڑ نہیں۔ کہاں بیدل کا فقر ہے نیاز جس نے شہنشاہوں اور امرا کو نیچا دکھایا تھا، کہاں مرزا کا کسی متعین سانچے سے آواز دہنا۔ یہی غالب کی سب سے بڑی صفت ہے اور ان کی ہر طرح جی کا باعث بھی ہے۔ اس صفت نے ان کی شخصیت کو چچہ، پیلووار اور ویکس بنا دیا ہے۔ متفلسفہ ان کے دلداد، خدا پرست ان سے خوش، حسن پرست ان کے عارض، الکاحر عالیہ کے قدردان ان کی تعریف میں رطلب المہمان، لطیف زندگی حاصل کرنے والے ان کے شعر چہ کر تسکین حاصل کرنے والے۔“

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ فرقی دریا

نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کبھی حرار ہوتا

.. الغرض مرزا ہر ایک کے ہدم اور ہر ایک کے ہم خیال ہیں اور لطف کی بات

یہ ہے کہ کسی کے بھی نہیں۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ ہماری گرفت میں آگئے تو وہ  
 قبضے سے نکل کر دور جا کھڑے ہوتے ہیں، طرزا مسکراتے ہیں اور کوئی ایسا اچھوتا  
 پہلو دکھا دیتے ہیں کہ ہمیں نام ہوتا ہے ۲ ہے۔ یہی ٹریجڈی ان کی ہلاکت کی  
 سب سے بڑی وجہ ہے۔ (36)

فقط اتنا ہی نہیں کہ مرزا کسی کے بھی نہیں، وہ اپنے بھی نہیں، وہ ہر موقف کے ساتھ  
 ہیں اور کسی موقف کے ساتھ نہیں۔ وہ ہر دیے ہوئے موقف اور ہر دیے ہوئے تصور کی  
 تقلید کرتے ہیں اور یوں معنی تازہ اور معنی دیرپاب کو خلق کرتے ہیں۔ وہ کفر کے ساتھ  
 بھی ہیں ایمان کے ساتھ بھی لیکن نہ وہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے، وہ ہر جڑے دار  
 حقیقت binary یا درجہ دار فوقیتی ترتیب hierarchy کو شق کر کے عدم تعین یا عدم تعین کا  
 نیا عرصہ خلق کرتے ہیں، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں وہ معنی کی ہر موجودگی presence کو  
 کا عدم کر دیتے ہیں۔ یہ عجیب و غریب 'ٹریجڈی' یعنی ہر متعین سانچے سے آزاد ہونا اور  
 کسی کے ساتھ حتیٰ کہ اپنے سایے کے ساتھ بھی نہ ہونا، اس کی کوئی آسان توجیہ ممکن  
 نہیں۔ اس جدلیاتی تخلیقی نہاد کا جتنا تعلق غالب کے شعور سے ہے اتنا غالب کے لاشعور  
 سے بھی ہے جس کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ اتنا ظاہر ہے  
 کہ غالب کی جدلیات اساس فکر کسی تصور پر قائم نہیں ہوتی، ان کی افکار و نہاد ہر چیز کو پلٹ  
 دیتی ہے یا کسی بھی تصور کو بچھڑا کر قبول نہیں کرتی، اور طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ یہ معلوم ہے  
 کہ غالب کی آگہی مادرائی یا روحانی نہیں، یہ دانش ورانہ ہے۔ ان کی طاقت ان کی واقعیت  
 پسندی، دانش و خرد اور تعقل پروری میں ہے۔ آگے کے سفر میں ہم اس سوال پر غور کریں  
 گے کہ کیا یہ پہلو دار جدلیاتی رویہ غیر مذہبی بودھی فکر یعنی شویچا کی حرکیات نفسی سے ملتا جلتا  
 نہیں، جو عقیدوں کے ظاہر یا باطن سب کو رد کرتا ہے، طرفوں کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر  
 معمولہ تصور حقیقت کو جدلیاتی گردش سے بے دخل کر دیتا ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب  
 حدودہ آزادی اور وارثی کے قائل ہیں۔ پردہ ساز سے شکست کی آواز سننا اور نیرنگ تہنا کا  
 تماشا بنی ہونا ہر کسی کا ہوتا نہیں :

ہوں میں بھی قماشائی نیرنگ تنہا  
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے  
اس سلسلے کی مزید بحث متن کے تجزیوں کے ضمن میں اگلے ایڈب میں آئے گی۔

### (3)

بیدل نے چار مثنویاں لکھیں، 'محیط اعظم'، 'مطعم حیرت'، 'طور معرفت' اور چوتھی اور آخری 'عرفان'۔ 'چہار عنصر' اور 'رقعات' نثری تصانیف ہیں۔ بیدل کی خصوصیت ہے کہ وہ اپنی تصانیف میں اکثر ہندوستانی حکایات اور داستانوں سے کام لیتے ہیں۔ 'محیط اعظم' میں دنیا کے مذاہب کا اور خطیبروں کے مبعوث ہونے کا ذکر ہے اور کئی تمثیلی داستانیں ہیں۔ ایک طویل حکایت ایک ہندوستانی بادشاہ، اسپ چوہن اور پرتھم کی ہے جس کو انھوں نے اپنے خیالات و افکار سے ملا کر پیش کیا ہے۔ نورالحسن انصاری نے تمثیلی حکایات سے بحث کی ہے لیکن مقامی لوک روایتوں یا مسکرت قصوں سے ان کا جو رشتہ ہے اس پر وہ خاموش ہیں۔<sup>(37)</sup> بیدل کی مثنویوں میں ہمارے نقطہ نظر سے 'عرفان' بے حد اہم ہے جو طویل ترین بھی ہے اور جس میں گیارہ ہزار ابیات ہیں۔ بیدل کے شاگرد ہندوستان اس خوشگو کا بیان ہے کہ اس کے لکھنے میں بیدل نے پورے تیس سال لگائے۔ ماہرین کا کہنا ہے کہ مثنوی معنوی کے بعد علم و عرفان کا سب سے بڑا خزانہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' ہی ہے۔ دوسری مثنویوں کے برخلاف 'عرفان' کا انداز بیان یہ نہیں ہے۔ شروع سے آخر تک بیدل نے اس میں ایک فکری نظام کو برقرار رکھا ہے اور جن موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، وہ نہ صرف ان کے فنکارانہ کمال کی جتن مثال ہیں بلکہ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ شاعر جو کچھ کہہ رہا ہے وہ اس کی روح کی گہرائیوں سے گزر کر اس کے دل و دماغ کا حصہ بن چکا ہے۔ ذات و کائنات، عمرانیات، اخلاقیات اور عرفانیات کا شاید ہی کوئی پہلو ہو جس کا براہ راست یا بالواسطہ 'عرفان' میں احاطہ نہ کیا گیا ہو۔<sup>(38)</sup>

خسرہ کی طرح بیدل کو ہندوستان سے جو محبت تھی اس کے اشارے 'عرفان' میں قدم



قدم پر ملتے ہیں۔ ہندوستان کو پر جوش خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کہتے ہیں:

ہند ہائے است گز تصور او می رود آرزو بہ خلد فرو  
 آگہی را سواد او تنگ است شب نقیض نگاہ مردک است  
 از زمینش غبار اگر خیزد بر ہوا تنگ سودہ می خیزد  
 بگذر از خواب غفل کا شان سرمہ گیر از سواد ہندوستان  
 عجیب ہندوستان بہار حضور کاین زمان چشم تست ازو پر نور  
 (ہندوستان ایسا بارش ہے جس کے تصور سے آرزو جنت میں پہنچی جاتی ہے۔ یہ  
 آنکھ کی پتلی ہے جو نظر کا نور ہے، یہ آگہی کی کسوٹی ہے۔ اس کی ترہیں سے  
 اٹھنے والا غبار ہوا میں تنگ و تنگ کی طرح بکھیرتا ہے۔ غفل و خواب کے خیال  
 سے قطع نظر کہ ہندوستان کی مٹی سرے کے مانند ہے۔ ہندوستان کی بہار کیا  
 خوب ہے، اس سے آنکھیں پونہ ہیں)

عرفان میں ہندوؤں کے عقائد سے متعلق کئی حکایات ہیں۔ تناسخ پر تفصیلی بحث  
 کرتے ہوئے بیدل نے لکھا ہے:

عربا شد کہ علم ازہی آیات دادہ بر ذہن شان رسوخ ثبات  
 من ہم از اختراع صورت حال عالمی دیدہ ام بہ خواب و خیال  
 گر بہ تفصیل رو بہ عرض آرم از جہانی زبان بہ قرض آرم  
 (مدت گزری کہ ان آیات کے علم سے ذہن کو تقریر ملی اور ثبات حاصل ہوا۔  
 میں نے صورت حال کی ایجاد سے خواب و خیال میں ایک ایسے عالم کو دیکھا  
 ہے۔ اگر میں تفصیل سے اس کا ذکر کروں تو دنیا سے زبان و بیان کا قرض لینا  
 پڑے گا۔ اس کے لیے الفاظ نہیں ہیں)

اس سلسلے میں بیدل نے جنوبی ہندوستان کے ایک شخص کی داستان بیان کی ہے جس  
 کے بیٹے کی بیدل سے شناسائی تھی اور جس نے بیدل کو تناسخ کا ایک عجیب و غریب واقعہ  
 سنایا جو اس کے باپ کو پیش آیا تھا۔ تناسخ پر بحث کرتے ہوئے بیدل کہتے ہیں کہ عورت سنی  
 ہو کر عدم میں شوہر کی روح سے جا ملتی ہے۔ اس سلسلہ میں بیدل نے بہار کے ایک سوداگر

کی بنی راجوتی کے از خود سنی ہونے کی دردناک داستان بھی لکھی ہے۔ 'عرفان' میں کئی حکایات ایسی ہیں جن کے شاہد بیدل خود ہیں۔ بنگال کے ایک مالدار کی کہانی بیان کی ہے جو گردشِ وقت سے مفلس ہو گیا تھا۔ اسی طرح ہالیرس بندرگاہ کے ایک مفلس کی داستان ہے جسے قریب سے اچانک دولت مل گئی تھی۔ ایک داستان کاہدی اور دن کی ہے جس سے ہم آگے بحث کریں گے۔

علم کی دنیا میں کہاں کے ڈانڈے کہاں جا کر مل جاتے ہیں۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بین الاقوامی بیدل سمینار (مارچ 2004) میں آئی آئی ٹی دہلی کے ایک پروفیسر نے بیدل پر اپنے حیرت انگیز مطالعہ کے نتائج پیش کیے<sup>(39)</sup> اور انکشاف کیا کہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' کے بعض حصوں اور سنسکرت صحیفہ یوگ و ہشٹھ (योग वशिष्ठ) کی بعض حکایتوں میں گہری مطابقت و مماثلت پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر واکیش فضل ریاضی کے پروفیسر ہیں لیکن سنسکرت کے عالم ہیں اور فارسی میں بھی دستگاہِ علمی رکھتے ہیں۔ واکیش فضل نے متن کے دستاویزی حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ موضوعات و مطالب کے اعتبار سے 'عرفان' اور سنسکرت یوگ و ہشٹھ میں گہرا رشتہ ہے۔ واکیش فضل کا کہنا ہے کہ اگر مثنوی 'طورِ معرفت' کے بارہ سوا شعار بیدل دو دن میں لکھ سکتے ہیں تو یقیناً 'عرفان' کے گیارہ ہزار اشعار کا کچھ حصہ اس المیہ کے بعد لکھا گیا ہوگا جب ان کو اپنے خور و مال اکلوتے بیٹے کی موت کا غم سہتا پڑا جو تین برس کی عمر میں داغِ مفارقت دے گیا تھا (یاد رہے کہ غالب کی چھ سات اولادیں ہوئیں مگر کوئی اولادِ سولہ سینے سے زیادہ زندہ نہیں رہی۔ غالب نے اپنی بیگم کے بھانجے زین العابدین خاں عارف کو حتمی بنایا وہ بھی عین عالمِ جوانی میں داغ دے گیا)۔ 'عرفان' تین سال تک لکھی جاتی رہی اور 1712 میں اختتام کو پہنچی جبکہ شیر خواہ بیچے کا انتقال 1711 کو ہوا تھا۔ واکیش فضل کا خیال ہے کہ سنسکرت یوگ و ہشٹھ جو علم و دانش اور روحانی مسائل پر ہندوؤں کی نہایت مشہور و مقبول کتاب ہے، اس تک بیدل کی رسائی ان دو میں سے کسی ایک فارسی ترجمے کے ذریعے ہوئی ہوگی جس میں سے ایک فارسی ترجمہ

اکبر کے زمانے کا تھا اور دوسرا دارالعلوم نے کروایا تھا۔ واکیش شکل کا یہ بھی کہنا ہے کہ ہیدل کو اس کتاب کی اہمیت کا علم ہندو جوگیوں اور سادھوؤں سے ہوا ہوگا جن کے ساتھ زندگی بھر ان کا اٹھنا بیٹھنا رہا تھا (جس کا ذکر ہم حیات کے ضمن میں کر آئے ہیں)۔ واکیش شکل یہ بھی بتاتے ہیں کہ یوگ و عشقہ کے تیسرے سیکشن کے حصے جو جزو 104 سے 122 تک میں ہیں، ہیدل نے انھیں اپنی ایک اور مشنوی 'محیط اعظم' میں شامل کیا ہے جو اس حکایت سے شروع ہوتے ہیں:

شنیدم در اقلیم ہندوستان

کہ خاشاک بود آہرے جہاں

واکیش شکل کہتے ہیں اگرچہ آج تک کسی فارسی داں نے اس سے پردہ نہیں اٹھایا لیکن یہ حقیقت ہے کہ یوگ و عشقہ سے زندگی بھر ہیدل کا گہرا تعلق رہا ہے۔ مشنوی 'محیط اعظم' سے معلوم ہوتا ہے کہ ہیدل کو اس صحیفہ سے بہت پہلے سے یعنی نوجوانی کے زمانے سے دلچسپی تھی کیونکہ 'محیط اعظم' 1668 میں لکھی گئی تھی جب ہیدل کی عمر صرف 24 سال تھی۔ گویا ہیدل کی تقریباً تمام تخلیقی زندگی میں یوگ و عشقہ ان کے ساتھ رہی۔ واکیش شکل متن کی شہادتوں کی بنا پر کہتے ہیں کہ 'عرفان' میں بیانیہ کی ساخت یوگ و عشقہ کے تیسرے سیکشن کے ابواب 85 سے 103 پر رکھی گئی ہے۔ اس میں ایک برہمن کے دس بچوں کی حکایت بیان کی گئی ہے جو دس جہانوں کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان دس جہانوں میں ہر جہان کا الگ سورج ہے اور ہر سورج ایک کہانی بیان کرتا ہے۔ ہیدل کی مشنوی میں بھی برہمن کے دس بیٹوں، دس جہانوں اور آفتاب کی حکایت موجود ہے۔ واکیش شکل کہتے ہیں کہ بیانیہ کی ساخت اتنی بڑے دار اور متنوع ہے کہ مقابلہ و موازنہ آسان نہیں، اس لیے بھی کہ مشنوی 'عرفان' محض ہاذگویی یا ترجمہ نہیں بلکہ ایک تخلیقی کارنامہ ہے، اور ہیدل کے اظہار و ابلاغ کی بڑے پیمانے پر آسان نہیں ہے۔ بہر حال اس میں کام نہیں کہ مشنوی کی مرکزی تھیم ایک دنیا نہیں مٹی دنیا نہیں ہیں جو اس عقیدہ و نظام فکر سے مطابقت نہیں رکھتیں جن سے خود ہیدل کا تعلق تھا۔ واکیش شکل کے الفاظ ہیں:

"The global plan of the narrative in *irfān* follows the *āindavopākhyāna*, comprising the chapters 85 to 103 in *upanīṣadprakarana*, the third section of the *Yogavāsisṣṭha*. Briefly, the *āindavopākhyāna* starts with the story of ten children of a Brahmin who become creators of ten different worlds. Each one of these worlds of course has a Sun and one Sun narrates the story. Bedil also has this story of ten children of a Brahmin, ten worlds, and the Sun.

This global plan is too complex to compare and analyze the similarities and dissimilarities between Bedil's narrative and the narrative in *Yogavāsisṣṭha*. Bedil is a poet, not a plagiarist. The central theme remains the Many-Worlds Theory, a shocking innovation in the universe of discourse within which Bedil was working.

Such intrusions of novelty have resulted in the labelling of Bedil as a difficult poet, 'difficult' being a euphemism for 'nonconformist'. So we find Iqbal, usually regarded an admirer of Bedil, saying with relief, "nobody ever listened to him and better so". (\* Iqbal in his essay, "Bedil in the Light of Bergson" ed. by Dr. Tehsin Firaqi, Lahore, 1988).<sup>(40)</sup>

اس کے بعد واکیش نے بیدل کے اشعار نقل کیے ہیں جہاں بیدل غالب کی طرح کہتے ہیں کہ میری وحشت لوح و قلم کی محتاج نہیں، میں تو فردا نکلتا ہوں، مطالعہ دل غنیمت ہے، کوئی پڑھے نہ پڑھے، میں اپنی بات کہتا ہوں۔ (غالب بھی خود کو عندلیب گلشنِ تاآفریدہ کہتے ہیں اور انہیں بھی مطلق تردد نہیں کہ کوئی ان کی بات کو سمجھتا ہے یا نہیں):

از صفحہ کلک وحشت ما پیش رفتہ است

امروز ہم ز نوز فردا نوشتہ ایم

(میری وحشت کا قلم صفحات کی حدود سے آگے بڑھ گیا ہے۔ میں نے آج کو

بھی آنے والے کل کے متن سے لکھا ہے)

درد زندگی مطالعتِ دل غنیمت است

خواہی بخواس خواہی تھواس ما نوشتہ ایم

(زندگی میں دل کی لطافت غنیمت ہے خواہ کوئی اسے پڑھے یا نہ پڑھے ہم نے

بس لکھ دیا ہے)

واکیش شکل مزید کہتے ہیں کہ 'عرفان' میں جس حکایت کا آغاز ذیل کے شعر سے ہوا ہے :

ذکر آن برہمن طالب دید  
کے تارخ زد و کناس دمید

(اس برہمن کا ذکر قسط غور ہے کہ جو عقیدۂ تارخ کے تحت جب دوبارہ پیدا ہوا  
تو شور پیدا ہوا)

یہ حکایت یوگ و ششستھ کے سیکشن پانچ میں 441:442 سے 50 تک سے لی گئی ہے جو یوں ہے کہ ایک برہمن گیان (عرفان) کے راز جاننا چاہتا تھا۔ ایک دن وہ تالاب میں نہا رہا تھا اس نے غوطہ لگایا تو اسے لگا کہ وہ مر چکا ہے اور ایک شور کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ اس پرتخم میں بڑا ہونے پر وہ راجا بنا، لیکن زندگی کے آخر میں بعد از ہزار ذلت و خواری اُسے تخت سے ہٹایا گیا۔ بالآخر تک آکر اس نے آگ میں کود کے خودکشی کر لی۔ اور مرنے کے بعد پھر خود کو تالاب میں پاپا۔ اس کو لگا کہ ابھی ابھی غوطہ زن ہوا تھا۔ لوگوں سے پوچھنے پر پتہ چلا کہ وہ پوری ایک زندگی جی چکا ہے اور پیدائش سے موت تک کے مراحل کے دوران وہ پوری ایک زندگی غائب رہا ہے۔ یہ کوئی ظلم نہیں تھا، جن لوگوں نے اُسے دیکھا تھا انہوں نے وہ تمام شواہد بتائے۔ بالآخر باطنی روشنی ہویدا ہوئی اور اُسے فلسفۂ زمان کا عرفان ہوا۔ بیدل نے مشوی میں ملک کا نام 'کیرا' کے بجائے 'لودھ' بتایا ہے اور 'دشنو' کے لیے 'نور' کا لفظ استعمال کیا ہے۔

واکیش شکل کا کہنا ہے کہ بیدل کا مقصد فقط حکایت بیان کرنا نہیں بلکہ حکایات کی مدد سے وہ ایک فلسفیانہ نظام خلق کرتے ہیں۔ بیدل کا متن اصل کی بازگوئی یا تکرار محض نہیں ہے بلکہ 'عرفان' اول و آخر ایک شعری تخلیق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس نوع کی تخلیقی بازآفرینی retelling میں اصل و نقل کی بحث بے معنی ہے۔ خود خوشکو نے 'عرفان' کے بارے میں بیدل کے اس شعر کا حوالہ سفینہ میں دیا ہے :

دریں عبرت سرا عرفان ماہم تازگی دارد  
 سراپا مغز دانش مشتق و چیزے نہ فہیدن  
 (اس عبرت سراے دہر میں (مشتوی) 'عرفان' تازگی رکھتی ہے۔ یہ دانش کا مغز  
 ہے علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں)

ظاہر ہے یہاں 'عرفان' مشتوی کے معنی میں بھی ہے اور گیان کے معنی میں بھی۔ یعنی بیدل کے اپنے نظام فلسفہ کے بارے میں بھی جس کی تازگی پر بیدل زور دیتے ہیں کیونکہ جس معرفت (عرفان) کا وہ ذکر کر رہے ہیں وہ اُس معرفت سے الگ نہیں جسے صوفیہ جانتے تھے لیکن جس محاورہ میں بیدل اُسے بیان کر رہے تھے وہ محاورہ اور وہ وضع الگ تھی۔ (تازگی دارد)، یعنی دوسروں سے ہٹ کر ہے یا مختلف ہے۔ واکیش شکل اشارہ کرتے ہیں کہ قاری مصوفانہ شاعری میں اس کلامیہ روحانی کا معنیاتی عرصہ اور پیرایہ بیان رسومیتاً طور پر ملے تھا، مگرم پھر کہ بات ایک متعین وضع سے کی جاتی تھی اور وہی وضع ناقابل قبول بھی جا سکتی تھی جبکہ بیدل کے یہاں وہ معنیاتی عرصہ اور وضع ہی بدلی ہوئی تھی، اس لیے بیدل کا پیرایہ اظہار و اجاڑ اس زمانے میں رائج مصوفانہ شاعری کے عادی لوگوں کے لیے ناقابل فہم تھا (چیزے نہ فہیدن)۔ بیدل کی شاعری کو نہ از اشکال، پیچیدہ یا ناقابل فہم قرار دینا بقول واکیش شکل "در اصل قرأت کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہ ہو سکئے کے سبب تھا، نہ کہ بیدل کی تخلیقیت کے اشکال کی وجہ سے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیدل کا کلامیہ روحانی ہی دوسرا تھا، اس لیے کہ یہ پیرایہ و محاورہ اپنے عہد کے عام روایتی انداز سے ہٹ کر تھا۔" واکیش شکل کے الفاظ ہیں :

"Before Bedil, Persian poetry was never allowed to wander beyond certain syntactic constructions with well-defined semantic fields. In his choice of themes, Bedil has transcended these semantic fields; for him علم 'ilm means *gnāna* in the sense in which it has been known in Indian philosophical circles, for him سخن *suḥn* means *vāk* in the sense in which it has been known in Indian philosophical circles. For him عشق 'ishq means *māyā* and آدم *Ādam* means *sakṣīkāra* in the sense in which it has been

known in Indian philosophical circles\*. For Bedil, رنگ *rang* means the formed world. Such repurposings usually leave people baffled and attempts have been made to integrate Bedil into the familiar terminologies of Sufism; thus Prof. Salahuddin Saljuqi has equated عرفان *irfan* with اطلاق *italaq* and identified it into the لاہوت *lahut* of the sufi spiritual geography\*\*\*(41)

”عرفان کا آغاز ہی ان اشعار سے ہوتا ہے:

مخل دھس، سمج دہمرا، جان و جند  
ہر عشق است پہلائے احمد  
عشق از مشیت خاکِ آدم ریخت  
اس قدر خون کہ رنگِ عالم ریخت  
چوست آدم تخلی اوراک  
یعنی آن فہم معنی لولاک

(مخل دھس، سماعت و بصارت، جان و جند، یہ سب عشق ہیں جو بیدل ہے وحدت (تخلیق) کے اصول کا۔ عشق مشیت خاکِ آدم سے ہے اور اس قدر خون کہ عالم رنگ و بوس سے پیدا ہوا۔ آدم کیا ہے، آدم فقط تخلی اوراک ہے یعنی فہم ہے لولاک کے معنی کی۔)“ (حاشیہ، داکیش شکل)  
(حدیث قدسی) (لولاک لنا خلف الاطلاق) (اے بی) اگر آپ نہ ہوتے تو میں نے آسمانوں کو نہ بنا دیتا)

”بیدل نے چار شتوایاں لکھیں، پہلی ’عہدِ اعظم‘ 1860 میں، دوسری ’مطمح حیرت‘ 1889 میں، تیسری ’طورِ معرفت‘ 1887 میں اور چوتھی اور آخری ’عرفان‘ 1712 میں۔ ’عرفان‘ کو ’لاہوت‘ سے جوڑنا بیدل از قیاس و دلیل ہے کہ ’لاہوت‘ صوفی کے روحانی سفر کی پہلی منزل ہے نہ کہ آخری۔“ (حاشیہ، داکیش شکل)

اس دلچسپ گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے داکیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کو سمجھنا اس لیے بھی وقت طلب رہا ہے کہ بیدل کا ’تصور و جوڑ من و عن و نہ نہیں ہے جو اس عہد میں عام تھا یا جو دوسرے صوفیا کا ہے:

Assertions like :

برقی بحالہ را چہ ہاں و چہ نہ  
نویہ پرکار را چہ پاؤ چہ سر

[Of the Swinging Light where is the wing and feather?  
Of the trace of a circle where is the beginning and  
where is the end?]

indicate not only a time-concept which is dissonant with the standard sufi discourse, but also a theoretical departure from the usual formulation of *وحد* *wujūd* (= Existence); for Bedil *وحد* *wujūd* is not a reality, and thus the 'Unity' is somewhat anti-foundational. When Bedil dismisses both knowledge and ignorance as illusions of the same category, he is following an advanced text like the *Yogavāsiṣṭha*, and not a mere Unity. This is transnumeration, not a reduction of everything into a Numero Uno.

This transnumeration, usually regarded as 'the doctrine of Zero' because the great Buddhist philosopher Nāgārjuna has used the word 'Śūnya' to describe it, is the core of some of the most complex philosophical thought-systems India has produced, including that of the *Yogavāsiṣṭha*. When Bedil joins the group, it is hardly surprising that some of the best Indian poetry results. Since the poetic devices are entirely those from Persian poetry's arsenal, a new glow is also added to the contents.

In the long list of sufi poets, nobody except Bedil could do it because in that long list, nobody could go to those sources with the needed intellectual power, or the needed artistic talent.<sup>(42)</sup>

مستوفانہ شاعری تو اس پرے عہد میں چلن میں تھی اور خوب بھی جاتی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی کلام کو نہ پاسکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی ذہنی و تخلیقی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانش ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برقی بحالہ یا نیوہ پرکار۔ یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلہ جاریہ یا حلقہ نام خیال ہیں تو وحدت بھی 'مبتدائہ اعداد' سے زیادہ 'مصر اصل الاصول' سے عبارت ہے، یعنی فلسفہ شویج،



جو رنگ و ہشٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔ واکیش کا یہ وہ کلمہ ہے جو سبک ہندی بالخصوص بیدل کے بارے میں ہمارے تھیسس سے خاصی مطابقت رکھتا ہے۔ واکیش شکل نے اپنے پرازمطلوبات مضمون میں یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مثنوی 'عرفان' میں ہر بحث رنگ و ہشٹھ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر آیا ہوگا۔ لیکن اس میں کام نہیں کہ بعض تصورات ایسے ہیں جو سوائے دانش ہند کے کہیں اور نہیں پائے جاتے۔<sup>۵۵</sup>

مثنوی 'عرفان' میں بیدل نے 'خن' کی پابت جو کچھ کہا ہے، وہ بہت کچھ وہی ہے جو ہندوستانی فکر و فلسفہ میں **वाक्** کا نظریہ ہے۔<sup>۵۶</sup>

☆ "مثال کے طور پر:

بارغ ہر رنگ رسد

خن باغ از خود گل چید

(تم بارغ ہرگی (بارغ) کی حالت سے عالم رنگ و بو (صورت) کی حالت

میں آئے، یہ سب خن (واک) کی وجہ سے ہے) عالم رنگ و بو **वाक्** یعنی

(خن) یا (واک) کلام بطور عامل سے وجود میں آتا ہے۔ یہ دانش ہند کا

قدیمی نظریہ ہے۔"

(عاشیہ، واکیش شکل)

☆☆ دیکھ میں 'واک' (خن) کے بارے میں کہا ہے:

यक्त्वा सो अन्तर्नीति यो विप्रवर्धति यः प्राप्तिरिति य ई अणोऽव्युत्पन्नः।

अव्यन्तलो मां त उप क्षिपन्ति क्षुधिं सुत क्रियन्ते ते वदामि॥

میرے (واک = خن) کے ذریعے انسان کھاتا ہے

دیکھتا ہے، سانس لیتا ہے اور سوتا ہے جو کھا جاتا ہے

وہ دانش ہو جاتے ہیں جو مجھے نہیں پہچانتے

سنو جو کان رکھتے ہو یہ مقدس پہچانی ہے

(رنگ واک)

انچھ میں بھی دانی (خن) کو شعور کی کہا ہے:

बावै विरवकामीन वाता होवै वावैवाम

دانی (خن) شعر بھی ہے، دانی ہی سے ہر شے کی تشکیل ہوئی ہے

(انچھ)

(حاشیہ: تاریک)

”بیدل نے عرفان میں صاف صاف کہا ہے:

زمین نہال آں چہ بر فراشت اند

در زمین ہاے بند ساختہ اند

از گرد ہے دگر بریں آثار

نیست آگاہ خلق تا بیدار

(یہ چیز جس پر بچل آتے ہیں، بندستان ہی کی دھرتی پر آگاہ ہے۔ بند ہیں

کے علاوہ دوسرے گردہ خلق یا بیدار (یعنی خواب میں یا بیداری میں) اس سے

آگاہ نہیں ہیں۔“ (حاشیہ: واکیش کل)

دانش ہند میں seminal کے تحقیقی اور حرکیاتی تصور سے ہم اپنی تیسوری دانی

کتاب میں بحث کر چکے ہیں، اس کو وہاں دیکھا جاسکتا ہے۔<sup>(43)</sup> عرفان میں خن کے

بحث سے ضمیر علی ہدایونی نے بھی اپنے ایک اہم فکر انگیز مضمون میں بحث کی ہے، جس کا

ذکر ہم آگے کریں گے۔

’عرفان‘ کے سلسلے کی گفتگو کچھ طویل ہوگئی لیکن واکیش کل کے انکشافات کا تعلق

چونکہ ہمارے مرکزی بحث سے ہے ان کو نگاہ میں رکھنا ضروری ہے۔ واکیش کل نے یہ بھی

تایا ہے کہ بیدل نے کادی و دن کے نام سے جو حکایت ’عرفان‘ میں بیان کی ہے اس کی

اصل کا سلسلہ سلطنت شاہ مرہو بہوتی (آٹھویں صدی عیسوی) کی طویل حکایتی نظم ’ماتی مادو‘

تک پہنچتا ہے جس کے تراجم مقامی بولیوں میں ’مادوئل‘ و ’کام کنڈلا‘ کے نام سے مقبول تھے

اور فارسی شہوی میں جس کا منظوم ترجمہ بیدل کے ہم عصر ناصر علی سرہندی نے کیا تھا۔ بقول

نور الحسن انصاری تقریباً یہی کہانی معمولی رویداد کے ساتھ حقیری نام کے ایک فارسی شاعر نے بھی نظم کی تھی۔ حقیری کی مثنوی کا نام کام کندلا اور ماحول ہے۔<sup>(44)</sup> بیدل نے اس حکایت کو 'عرفان' میں اپنے فلسفیانہ کلام سے مربوط کر کے اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ وہ اب تک معلوم نہیں ہوتی۔ واکبیش کا کہنا ہے کہ بیدل کے یہاں جو کچھ بھی پیچیدہ، مشکل یا اجنبی محسوس ہوتا ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ بیدل کے یہاں دانش ہند کے اثرات کی نوعیت سنی سنائی یا علت الودود کی نہیں بلکہ اصل حقائق کی غیر معمولی آگہی اور سچی جانکاری کی ہے جو بیدل کی تخلیقی واردات کا حصہ بن گئے ہیں اور جن سے اس زمانے کے قارئین کی واقفیت بالکل نہیں تھی، یا اگر تھی تو برائے نام تھی۔ 'عرفان' میں بیدل نے جو کچھ کہا ہے پورے اعتماد اور آگہی سے کہا ہے اور ان کی واردات بالیقی کا حصہ ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے:

خط ترسا و اختراع ہنود      چھپاں تاب گیسوے مقصود  
گر چلچلپا غرابے دارند      نعل مشکوی گنج اسرار اند  
ہند اشکال را ز سر برہند      ہند عشاقی جہش نگہ اند  
(خط ترسا (ہائیں سے لکھاؤ) ہندوؤں کی تخلیقیت کی ایجاد ہے، یہ محبوب کی  
دلف کی طرح (پھیرا) ہے۔ یہ اگر گہرہ در گہرہ ہے تو نعل مشکوی کی طرح گنج  
اسرار ہے۔ حروف کا یہ زمانہ ہند کے رازوں کی پیچیدگی کو ظاہر کرتا ہے اور دیکھنے  
کے لیے توجہ کا تقاضا کرتا ہے)

'عرفان' کے حوالے سے ایک خاص بات یہ ہے کہ بیدل کو یہ بات پسند نہیں کہ لوگ مقامی دیوی دیوتاؤں کو کاذب سمجھتے ہیں۔ بیدل یہود و نصاریٰ و ہندوؤں اور مسلمانوں سب سے تقاضا کرتا ہے کہ فقط اپنے عقائد کو صحیح اور دوسروں کے عقائد اور طور طریقوں کو غلط قرار دینا ٹھیک نہیں۔ اس زمانے میں جنگی کا عام اصول یہ تھا کہ تمام مذاہب بالعموم رسوم پرستی اور ظاہر داری ہیں، اصل راہ صرف حقیقی کی راہ ہے۔ بھول واکبیش ہلک بیدل غالباً اپنے زمانے کا واحد شاعر ہے جو کہتا ہے کہ مذاہب فقط ظاہر داری نہیں بلکہ تمام مذاہب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور اپنے اپنے ماننے والوں کے لیے واجب الاحرام ہیں:

خواب بیداری کہ ما داریم

بر ہاں چاہد سیر ہا داریم

یعنی بیداری (عرفان/حیوان) کا جو خواب میرے پاس ہے، اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (فدہوں) کی سیر کی ہے۔ واکیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں مقامی فکر و فلسفہ کی آگہی کی اجنبیت و غرابت تحقیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ بیدل کے یہاں ناقابل فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو ناقابل فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم و اُلمن نفسی خیرگی قدم بے پردہ است

گوش شو آہنگ قانونی عدم بے پردہ است

معنی کز فہم آں اندیشہ در خون ی تجید

ایں زماں در کسوت حرف و رقم بے پردہ است

آں چہ میدانی مژدہ اعتبار بیش و کم

فرصت باد کہ انکوں بیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روز اول سے چلے آ رہے حسن (صفت) کا خیرگی نظر تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونی عدم (نایا) کا آہنگ تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے بکھنے سے فکر خون میں کھولنے لگتی ہے، اس وقت میرے حرف و تحریر میں تمہاری آنکھوں کے سامنے بے پردہ ہے۔ وہ جسے تم مژدہ سمجھتے ہو کم یا زیادہ، اور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمہاری نظروں کے سامنے آشکار ہے۔)



بیدل کی دوسری مشنویوں کے ذکر سے پہلے اس سیاق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس کی وجہ سے ان مشنویوں کی معنویت اور غالب سے ان کے ذاتی ربط و منبہ کا سراغ ملتا ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ مشرقی شعریات و حریت اور ایمانیات کی شعریات ہے اور سبک بندی کی فلسفیانہ و فنیہ نئی اور وقت آفرینی نے اسے مزید پیچیدہ اور گہرا بنادیا تھا جس کی معنی

آفرینی اور مینا کاری میں 'کبھی' اور 'خشی' سے زیادہ 'ان کبھی' اور 'تجربیدی خیال' ہندی کا عمل دخل تھا۔ اس سیاق میں بیدل کا تخلیقی کلام یہ جس کے سرچشموں میں دانش اسلامی کے ساتھ دانش ہند کے سوتے بھی آٹے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبانِ ذوق کو ناقابلِ فہم، سرعتِ آلود یا نڈازِ اشکال معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و صحابیہ مستزاد جو نووارد ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ اٹھارہویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صاحب کا، بیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و زبر کر دیا۔ بیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت فکری ایک عظیم خیرِ دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1766) جن کا زمانہ بیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نژاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص بیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جید عالم سراج الدین علی خان آرزو (وفات 1758) نے جم کر بیدل کا دفاع کیا اور بیدل کی اختراعات اور جدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خان آرزو نے 'صحیہ الفافلسین' لکھ کر اگلے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت تمام ایرانیہ کی بجٹ اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔ حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی سادھ کو خاصا دھکا لگا اور بدقول وہ اس احساس کستری اور پس ماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بکرا می (غزائے عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی بیدل، عہدِ عالمگیری میں جس کے نام کا ڈنکا بجاتا تھا، اٹھارہویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت پس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ ستم بالائے ستم کہ حالی، شبلی اور آزاد بھی جن کا زمانہ انیسویں صدی میں کچھ بعد کا ہے اسی روپے کا شکار ہوئے۔

دارت کرمانی کا کہنا ہے کہ:

”بیدل ہالیہ پہاڑ کی طرح اتنے بلند ہیں کہ انھیں ان کے ہم عصروں اور بعد والوں نے اپنے عجیب بھارت کی بنا پر مغلق اور خارج آجگ قرار دیا تھا۔ ان کم لکھوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔“ (45)

خواب بیداری کہ ما داریم

بر ہماں چادہ سیر ہا داریم

یعنی بیداری (عرفان/حیوان) کا جو خواب میرے پاس ہے اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (مذہبوں) کی سیر کی ہے۔ وائیکس شکل کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں مقامی فکر و فلسفہ کی آگہی کی اچھوت و غرابیت تخلیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ بیدل کے یہاں ناقابل فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو ناقابل فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم دانش نیرنگ قدم بے پردہ است

کوش شو آہنگ قانون عدم ہے پردہ است

معنی کزہم آں اندیشہ در غلوں ی تجید

ایں زماں در کسوت حرف و رقم بے پردہ است

آں چہ میدانی مژدہ اعتبار پیش و کم

فرصت بادا کہ آنکوں پیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روزِ اول سے چلے آ رہے سن (امت) کا نیرنگ نظر تمہارے سامنے ہے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونِ عدم (نایا) کا آہنگ تمہارے سامنے ہے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے سمجھنے سے فکرِ خون میں کھولنے لگتی ہے، اس وقت میرے حرف و قہر میں تمہاری آنکھوں کے سامنے ہے پردہ ہے۔ وہ جسے تم مژدہ سمجھتے ہو کم یا زیادہ، غور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمہاری آنکھوں کے سامنے آجھڑ ہے)۔



بیدل کی دوسری مشوہوں کے ذکر سے پہلے اُس سیاق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس کی وجہ سے ان مشوہوں کی معنویت اور غالب سے ان کے ذاتی ربط و ضبط کا سراغ ملتا ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ مشرقی شعریات و محریات اور ایمانیات کی شعریات ہے اور سبکِ ہندی کی فلسفیانہ و قیچہ نچی اور وقتِ آفرینی نے اسے مزید پیچیدہ اور گہرا بنادیا تھا جس کی معنی

آفرینی اور مینا کاری میں 'بکی' اور حتیٰ سے زیادہ 'ان بکی' اور تجربی خیال ہندی کا عمل دخل تھا۔ اس سیاق میں بیدل کا تخلیقی کلامیہ جس کے سرچشموں میں دانش اسلامی کے ساتھ دانش ہند کے سوتے بھی آٹے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبانِ ذوق کو ناقابلِ فہم و سریت آلود یا پُر از اجمال معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و بھرا یہ مستزاد جو نووارد ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ انھارہویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صائب کا۔ بیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و زبر کر دیا۔ بیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت فکری ایک حلاطم خیز دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1766) جن کا زمانہ بیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نژاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص بیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جدید عالم سراج الدین علی خان آرزو (وفات 1756) نے جم کر بیدل کا دفاع کیا اور بیدل کی اختراعات اور جدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خان آرزو نے 'صحبۃ الغافلین' لکھ کر اگلے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت تمام ایرانیہ کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔ حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی ساکھ کو خاصا دھکا لگا اور بدلتوں وہ اس احساس کمتری اور پسماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بگلرانی (خزانہ عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی بیدل، عہدِ عالمگیری میں جس کے نام کا ڈکا بٹتا تھا، انھارہویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت پس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ ستم بالائے ستم کہ حالی، شبلی اور آزاد بھی جن کا زمانہ انیسویں صدی میں کچھ بعد کا ہے اسی رویے کا شکار ہوئے۔

وارث کرمانی کا کہنا ہے کہ :

"بیدل ہایہ پہاڑ کی طرح اٹھنے بلند ہیں کہ ان کے ہم معروں اور بعد والوں نے اپنے صعبِ بصارت کی بنا پر مغفل اور خارجِ آہنگ قرار دیا تھا۔ ان ستم گاہوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔" (48)

حقیقت یہ ہے کہ شبلی جنصوں نے شعرا لجم کے نام سے پانچ جلدوں میں فارسی ادب کی تاریخ لکھی، انھوں نے بیدل کو شامل نہ کر کے اپنے ہاتھوں اپنے عظیم فارسی شاعر کو ویس لکلا دے دیا۔ ان حالات میں غالب کا بیدل کا متبع کرنا اور ایک مدت تک علی الاعلان بیدل کو اپنا رہنما و منظر راہ قرار دینا ایک غیر معمولی ذہنی و فحقی کارنامہ سے کسی طرح کم نہ تھا۔ غالب نے کم عمری ہی سے بیدل کا اہراج لاشعوری طور پر شروع کیا۔ بیدل میں ان کے لیے کچھ ایسی کشش تھی کہ بغیر کچھ وجہ بتائے وہ دل کی گہرائیوں سے بیدل کو چاہنے لگے، صاف کہتے ہیں کہ 'بیست بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحاؤ دیکھتا ہے'۔ لیکن ہاں وہ جو یہ سمجھ جاتا ہے کہ بچوں برس کی عمر کے بعد غالب نے اہراج بیدل کو ترک کر دیا، خواہ اس کو خود غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو (ملاحظہ ہو خط بنام عبدالرزاق شاکر، آغاز ایں باب) یہ غلط فہم ہے، اول تو سز کلکتہ کے دوران 1828 تک جب غالب کی عمر 39 سال کی تھی وہ علی الاعلان بیرونی بیدل پر فخر کر رہے تھے (جس کا ذکر مشنوی بادغالب اور دیگر مشنویوں کے ضمن میں آگے آتا ہے)، دوسرے یہ کہ وہ فارسی کے اہل زبان نہیں تھے، لیکن نظریہ کلکتہ کے بعد اہل زبان کی حیثیت سے خود کو منوانا اب ان کے لیے عزت و انا کا مسئلہ بن گیا تھا، اور تیسرے یہ کہ بیدل کی شعریات اس حد تک غالب کے ذہن و شعور میں پیوست ہو چکی تھی اور ان کی فکری نہاد و افتاد کا حصہ بن چکی تھی کہ باوجود ادعا کے اس کو بدلا نہیں جاسکتا تھا جس پر نہ صرف ان کی تمام شاعری دلالت کرتی ہے بلکہ بعد کے خطوط بھی چھٹی کھاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ غالب ذہنی طور پر بعد میں بھی بیدل سے رجوع کرتے رہے۔ قاضی عبدالودود نے صاف صاف لکھا ہے کہ بعد میں بھی غالب "بیدل کے دائرہ اثر سے باہر نہ تھے، بادغالب میں انھوں نے بیدل کا شعر بطور سند مشنوی میں شامل کیا ہے۔ غالب آخر آخر تک بیدل کے اشعار اظہار پسندی کے ساتھ اپنے خطوں میں نقل کرتے رہے۔" (46) ڈاکٹر طلیح انجم نے غالب کے کم از کم سات خط ایسے پیش کیے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب آخری عمر تک بیدل کے اشعار کے حوالے دیتے رہے۔ (47)



آگرہ و دہلی میں لوگوں کے اعتراضات ہی کی کم تھے کہ قصیدہ نگار غالب اور بیول کے رشتے کے لیے نہایت بد بختانہ ثابت ہوا۔ گلاب خانہ آگرہ میں غالب کی زندگی اس شعر کی مثال تھی:

اسد بہار قہاشائے گلستانِ حیات

و سال لالہ عذارانی سرود قامت ہے (غ)

وہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ دہلی آنے کے بعد کے حالات ان کے لیے اس قدر زہرہ گداز ثابت ہوں گے۔ مجبوراً جب پنشن کے قصیدہ نامرضیہ کے لیے انہوں نے نگار تک کا لہجہ سفر طے کیا تو بقول ان کے "مارا اڑیں گیا وہ ضعیف اس گماں نبود" دورانِ سفر وہ نہایت پشمرده اور افسردہ خاطر تھے۔ نگار کی غی و دنیا اور جدید ہجرت انگیز ایجادات کو دیکھ کر وہ تازہ دم ہوئی رہے تھے کہ مشاعرے کی واردات بلائے ناگہانی کی طرح نازل ہوئی۔ وہاں مدرسے عالیہ میں انگریزی مینے کے پہلے اقوار کو مشاعرہ ہوتا تھا۔ احباب کے مشورے پر غالب نے اس میں حصہ لیتا شروع کیا۔ مرزا نے ایک غزل پڑھی جس کے اس شعر پر اعتراض ہوا:

جزوے از عالم و از ہند عالم چشم

بچو موی کہ بتاں رازِ میاں بر خیزد

اعتراض یہ تھا کہ "عالم" مفرد ہے اور قاتل کے قول کے مطابق اس سے پہلے "ہند" نہیں آ سکتا۔ غالب کہتے ہیں کہ مشاعرے میں کفایت خاں ایرانی سفیر بھی موجود تھا۔ انہوں نے سعدی اور حافظ کے کلام سے سند پیش کر دی مگر معترضین جو قاتل کا سبق پڑھے ہوئے تھے، مطمئن نہ ہوئے۔ مرزا کے ذیل کے شعر پر بھی اعتراض کیا گیا:

شورِ اقلیٰ ہے فشارِ بنا مڑگاں دارم

طعن بر ہے سروسامانی طوقاں زدہ

معترضین کا اصرار تھا کہ اس میں "زدہ" کا استعمال غلط ہے۔ غالب کو اپنی بیول فہمی اور فارسی دانی پر تازہ تھا۔ انہوں نے معترضین کو برسرِ محفل لٹاڑا۔ غالب کو مخالفین کے

اعتراضات اور خاص طور پر قاتل کو سزا کے طور پر پیش کرنا سخت ناممکن گزرا۔ اس کا ایک افسوسناک نتیجہ یہ نکلا کہ غالب قاتل ہی کے نہیں، ہندوستان کے قاری گو شعرا کے مخالف ہو گئے۔ ان کا کہنا تھا کہ ہندی شاعروں نے قاری اہل زبان سے نہیں، کتابوں اور مقامی اساتذہ سے سیکھی ہے، اس لیے ان کی قاری شاعری لائقِ اعتناء نہیں۔ بات بڑھ گئی۔ حزیں نے ہندی قاری گو شاعروں کو ”پوچھ گچھ“ کہا تھا اور اسی نوع کی نزاع سراج الدین علی خان آرزو اور دوسروں سے شروع کی تھی۔ اب غالب اور حامیانِ قاتل کی معرکہ آرائی سے پرانے ایرانی ہندی نزاع کا ازسرنو آغاز ہو گیا۔ غالب کے لیے فتنن کا جھگڑا پہلے ہی دوسرا بنا ہوا تھا۔ وہ کوئی اور مصیبت سہل لینا نہیں چاہتے تھے، لیکن نہ چاہتے ہوئے بھی وہ ایرانی ہندی نزاع میں گرفتار ہو گئے۔ یوں ان کے شعوری و لاشعوری آئیڈیل بیدل بھی زد پر آ گئے۔ اس سیاق میں اب پوری طرح دیکھا جاسکتا ہے کہ فتنن کے قضیہ نامرضیہ میں اصل معاملہ بقول ڈاکٹر عبدالغنی اجاز بیدل ہی کا تھا، آگرہ اور دہلی میں بھی جو اعتراضات ہوئے تھے تو اصل بات بیرونی بیدل کی تھی اور یہاں بھی لفظ ’زود‘ کے جس استعمال کو تحمل نظر قرار دیا گیا وہ دراصل غالب کے یہاں بیدل ہی سے آیا تھا۔ بیدل مرزا کا سب سے بڑا سرچشمہ فیض تھے۔

حالات کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے دوستِ ادبِ اب نے صلح صفائی کا مشورہ دیا۔ غالب نے ”مشغولِ بادِ خلف“ لکھی جسے بظاہر اس وقت ’آشتی نامہ‘ کہا گیا۔ لیکن غالب کہاں چوکنے والے تھے۔ اس میں جہاں بظاہر وضعداری کو نبھاتے ہوئے مقامی حضرات کی تعریف کی گئی تھی وہاں ’زود‘ سے متعلق سند علی الاعلان بیدل کے شعر سے دی گئی۔ مزید یہ کہ مرزا نے بڑھ چڑھ کر بیدل کی تعریف کی، بیدل کو محیط بے ساحل اور ’قلمِ فیض‘ لکھا اور یہ بھی کہا کہ ہندی ہونے کے باوجود بیدل، قاتل کی طرح نادان نہیں تھا:

ی زود، قلم زود کہ ترکیب است	بھیاں فقیرِ تھلیب است
مجھناں آں محیطِ بی ساحل	قلمِ فیض میرزا بیدل
از محبت حکایتی دارد	کہ بدبضات بدایتی دارد

”عاشقی بیدلی جنوں زدہ قدح آرزو بخوں زدہ“

ڈاکٹر عبدالغنی نے نشان دہی کی ہے کہ ”داوین والا شعر میرزا بیدل کا ہے اور ان کی مثنوی ’عرفان‘ میں موجود ہے“<sup>(48)</sup> وہ کہتے ہیں کہ کون کہہ سکتا ہے کہ میرزا غالب نے مثنوی بادخالف کی بحر اس شعر کا حوالہ دینے کی خاطر اختیار نہیں کی تھی، یا یہ کہ ’زودہ‘ کے جس استعمال پر لوگوں نے اعتراض کیا تھا، وہ غالب نے میرزا بیدل سے اخذ نہیں کیا تھا۔“<sup>(49)</sup> وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ”یہ ایک شاگرد کی انتہائی عقیدت ہے کہ استاد کے اشعار کو اپنی ذاتی جاکھاد سمجھ کر حسب ضرورت بہ ادنیٰ تصرف اپنے کلام میں لے آتے ہیں۔“

وہ یہ نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں کہ سطر نکلتے میں غالب نے دو مثنویاں ’چراغ دیر‘ اور ’بادخالف‘ تصنیف کیں۔ دونوں بیدل کی دو مثنویوں ’طور معرفت‘ اور ’عرفان‘ کی بحروں میں ہیں اور دونوں میں استفادہ اور استغناء بیدل ظاہر ہے۔ انھوں نے یہ اطلاع بھی دی ہے کہ بیدل کی دو مثنویوں کے قلمی نسخے جن پر غالب کی دستخطی مہر ثبت ہے پنجاب یونیورسٹی لاہور میں محفوظ ہیں، مثنوی ’طور معرفت‘ پر 1815 کی مہر ہے غالب نے اس پر اپنے قلم سے لکھا ہے:

ازیں صحیفہ بنوئی ظہور معرفت است

کہ ذرہ ذرہ چراغاں بہ طور معرفت است

(اس صحیفے سے ایک ایسی معرفت کا ظہور ہوتا ہے، جس کا ذرہ ذرہ معرفت کے

طور سے روشن ہے)

اسی طرح مثنوی ’محیط اعظم‘ کی تعریف میں اپنے نام کی مہر کے ساتھ غالب نے یہ

شعر اپنے ہاتھ سے لکھا ہے:

ہر جانبی را کہ موجش گل کند جام جم است

آب حیاں آبجوے از محیط اعظم است<sup>(50)</sup>

(ہر وہ خیاب جو کہ موج میں غرقاب ہو جاتا ہے، وہ جام جم ہے، آب حیات

اس ’محیط اعظم‘ کی محض ایک آبجو ہے)

مثنوی 'طور معرفت' کے بارے میں معلوم ہے کہ قیام بنارس کے دوران 1827 میں غالب کی 'چراغ ویر' اسی مثنوی کی ترغیب دہانی سے لکھی گئی اور بحر بھی 'طور معرفت' والی اختیار کی گئی۔ صاف ظاہر ہے کہ 'عرفان' ہو 'محیط اعظم' یا 'طور معرفت' بیدل کی غزل ہی نہیں بیدل کی مثنویاں بھی غالب کو ہمیشہ عزیز رہیں اور ان کے اثرات غالب کی تمام تر تخلیقی زندگی کا اہم حصہ بنے رہے۔

#### (4)

غالب کا دہلی ارتقا ان کی شاعری کی طرح سچ و سچ ہے۔ یہ بات بھی صحیح ہے کہ بعد کو غالب نے ابتدائی مغل عہد کے شعرا سے بھی رشتہ جوڑا جیسا کہ خود انھوں نے دیاچہ فارسی میں ذکر کیا ہے لیکن بقول ماہرین "یہ پوری حقیقت نہیں ہے خواہ اسے غالب ہی کے بیان کی تائید کیوں نہ حاصل ہو۔ اس کی تردید خود غالب کی شاعری کرتی ہے جو عرفی و نظیری سے بنیادی طور پر میل نہیں کھاتی اور ان کے احاطہ فکر کے باہر تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس میں بیدل کی کوچ ہار بار سنائی دیتی ہے۔" (81) جملہ ماہرین غالب تصدیق کرتے ہیں کہ دقت نظر سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت الم فشرح ہو جاتی ہے کہ غالب نے اتباع بیدل 1821 کے بعد ترک نہیں کیا تھا۔ پاکستان کے پروفیسر محمد منور نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے:

"کاری اس دقت دھوکے میں مبتلا ہو جاتا ہے جب اس قسم کی غزلوں میں میرزا غالب متعلق میں عبوری یا عرفی سے استفادہ کا ذکر کر دیتے ہیں۔ میرزا غالب صرف ان معاصرین کو 'فلا' دینے کی کوشش کرتے ہیں جنھوں نے ان کی زندگی میں شور مچایا تھا کہ اتباع بیدل کی وجہ سے کلام غالب گنگہ ہو گیا ہے ورنہ اصل بات یہ ہے کہ ارباب ذوق کے سامنے بیدل سے استفادہ کے اس قدر واضح شواہد باقی بھوکڑ کر مرزا غالب کو اچھی طرح علم تھا کہ ایک نہ ایک دن ذوق صحیح اس حقیقت کو پا لے گا۔" (82)

مسئلہ دراصل فارسی مطلوب ڈکشن یعنی زبان کی فارسی آمیز ساخت کا تھا جس پر معترضین حرف لاتے تھے نہ کہ خیال ہندی و فنکاری کا۔ غالب نے فکری بلوغت حاصل

کرنے کے بعد اس ڈکشن کو ترک کر دیا۔ اس اجمال کی تفصیل اگلے باب میں آئے گی۔ غالب نے جب صفائے زبان کی طرف توجہ کی تو عرفی و نظیری سے کس فیض کیا۔ بتول وارث کرمانی:

”نظیری اور عرفی کی جڑی سے اسلوب میں سقراط ضرور پیدا ہوا ہوگا لیکن بنیادی طور پر وہ سائنس و ہدایت بیول ہی کے رہے۔ غالب کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکر انگیز لہجہ بھی اس بات کی تصدیق کرتا ہے۔ یہ لہجہ مجسم استعارات اور پیچیدہ بندشوں میں لپٹا ہوا تھا جو اٹھارویں صدی کے اوائل میں ہی وضع کی گئی تھیں۔ لہذا ابتدائی مغل دور کے شاعروں (عرفی و نظیری) سے منسوب نہیں کی جاسکتی ہیں۔ غالب کو جو کچھ بننا تھا وہ پچیس سال (ادیر کی بحث کی روشنی میں 31 سال) تک بیول کے زیر سایہ بن چکے تھے۔“ (53)

ٹینک دہلی کے اہل علم جن سے غالب کے روابط تھے، ان میں سے بعض نے غالب کے ذاتی ارتقا اور فنی رویوں پر تھوڑا بہت اثر ڈالا ہوگا۔ انھیں وہ ’گردہ فرشتہ شکوہ‘ کہتے تھے۔ جیسا کہ شیفتہ کے مکان پر پڑھی گئی ایک غزل میں اپنے رفیقان معنوی کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے کہا ہے: (54)

ایکے رامنہی سخن از کتھ سرایانِ مجم      چہ ہما صبت بسیار نمی از کم شان  
ہند را خوش نقسانند سخور کہ بود      باد در خلوت شای مشک فشاں از دم شان  
مومن و نیر و صہبائی و علوی دانگاہ      حسرتی اشرف و آزرده بود اعظم شان  
غالب سوختہ جان گرچہ نیرزد بشمار      ہست در بزم سخن ہمطس و ہدم شان

(اے کتھ سرایانِ مجم کی بات کرنے والے تو کیوں ہم پر ان کے کم سرمایہ سخن کا رعب ڈال رہا ہے۔ ہندوستان میں ایسے ایسے خوش نقساں ہیں کہ ان کی خلوتوں میں ہوا ان کے دم سے مشک فشاں رہتی ہے۔ ان لوگوں میں مومن، نیر، صہبائی اور علوی جیسے شاعر ہیں، حسرتی کو ان میں اشرف اور آزرده کو ان میں اعظم کہا جاسکتا ہے۔ یہ سوختہ جان غالب اگرچہ کئی شمار میں نہیں پھر بھی بزمِ سخن میں ان لوگوں کا ہدم و ہم طس ہے۔)

بہر حال ان تمام عوامل کا نتیجہ یہ ہوا کہ خود غالب کی ناقدانہ گرفت اپنی شاعری پر مضبوط ہوتی چلی گئی حالانکہ اس کے لیے انہیں اپنے باطنی تہجج اور انتہاب انگیزہ عقلیہ سے سناہیا سال خرد آزار رہنا پڑا ہوگا۔ بہر حال یہ ثابت ہے کہ غالب کے ذہن سے 'بادۂ پارینہ' بیدل کی بوسہ کی نہ گئی۔ بیدل کے لاشعوری اثرات گہرے تھے اور بعد کے کلام کی تخلیقیت میں بھی 'بادۂ بیدل' کا خمار باقی رہا۔

غالب کے اطلاوی نقاد علی سائدرے یوسانی نے غالب اور بیدل کے اسلوب پر لکھتے ہوئے ایک اور اہم اشارہ کیا ہے کہ بیدل کے یہاں جس طرح کے نادر مرکبات اور بندشیں ملتی ہیں جن میں الفاظ کا گٹھاء خلاف روزمرہ معلوم ہوتا ہے اور جن کی بنا پر بیدل کو خارج از آہنگ کہا گیا وہ دراصل سنکرت مرکبات سے ملتی جلتی تشکیل ہیں۔ سنکرت میں ایسی بندشیں عام ہیں۔ ان کی رائے بھی یہی ہے کہ غالب نے بیدل کو کبھی ترک نہیں کیا اور اس بارے میں غلط فہمی پھیلنے کی بڑی وجہ خود غالب کے اپنے بیانات ہیں۔ وہ یہ دلچسپ نکتہ بھی اٹھاتے ہیں کہ بعد میں غالب نے اگر بیدل کے بارے میں کچھ کہا بھی تو اس کا تعلق ان کی فارسی شاعری سے ہے، اردو کلام سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں۔<sup>(55)</sup> آگے بھل کر اپنے مطالعات اور تجزیوں میں ہم شواہد کی روشنی میں اس مقدمہ سے بحث کریں گے کہ بیدل کی شعریات اور اس کی زیر زمین لاشعوری پر تہجج جدلیاتی جڑوں کو غالب نے نہ صرف کبھی ترک نہیں کیا، بلکہ غالب نے انہیں اپنی تخلیقیت کی آتش دروں سے معنی یابی اور ادائیگی کی ایک ایسی سطح پر فائز کر دیا کہ یہی خصوصیات غالب شعریات کا نشان امتیاز اور غالب کے تخلیقی دستخط بن گئیں۔

ادب میں canon کا تصور مابعد جدید تنقید سے خاص ہے کہ ادب میں شاہکار متون کا محیط سکڑتا پھیلتا رہتا ہے، یہ سارے زمانوں کے لیے مقرر و متعین نہیں ہو جاتا یعنی اس میں تغیر ہوتا رہتا ہے۔ غالب اور بیدل کا رشتہ اس کی بہترین مثال ہے، یعنی جب کوئی بڑا شاعر سامنے آتا ہے تو بعض اوقات وہ اپنے سے پہلے کے ادبی سرمایہ کی نئی تعبیر و تفسیر پیش کر کے یا بازیافت کر کے پہلے سرمایہ خن کی قدر و قیمت میں فرق پیدا کر دیتا ہے۔ مزید

کے ہندی ایرانی نزاع کے بعد بیدل کو تقریباً دس نکالا دے دیا گیا تھا۔ وارث کرمائی کی اس بات میں وزن ہے کہ غالب نے اجازت بیدل کر کے جس طرح بیدل کو ازسرنو دریافت کیا اور بیدل کی فکری بصیرت و فنکارانہ عظمت کو خراج عقیدت پیش کیا:

”اس کے بعد بیدل اس مقام پر نہیں رہے جہاں وہ پہنچا دیے گئے تھے۔“ (58)

غالب نے بیدل کی معنویت اور عظمت سے رشتہ جوڑ کر ان کو اپنی زندگی بخشی۔ اس کے بعد بیدل نہ صرف canon میں centre stage ہو گئے بلکہ ان کی اور ان کے ساتھ سبک ہندی کی دھاک بھی سارے زمانے پر بیٹھ گئی۔

حالی نے شیخ معظم کے واقعہ میں یہ تو لکھا ہے کہ اس نو عمری میں یعنی دس گیارہ برس میں جب غالب نے شعر کہنا شروع کیا، ظہوری کا کلام غالب کے مطالعہ میں تھا۔ قیاس چاہتا ہے کہ اگر ظہوری ان کے مطالعے میں تھے تو دوسرے اساتذہ سے بھی وہ نا آشنا نہیں ہوں گے۔ کئی صدیوں پر محیط ایک پوری کھکشاں موجود تھی، اس نو عمری میں اس پوری کھکشاں سے غالب کے تخلیقی ذہن نے بیدل کا انتخاب کیا اور نہ صرف انتخاب کیا بلکہ بیدل کو عصائے خضر صحرائے سخن کے طور پر کچھ اس طرح سے اپنایا کہ فکر بیدل کا آرکی نقص ان کے شعور و لاشعور پر ہمیشہ کے لیے مرتسم ہو گیا۔ ہم پہلے بحث کرتے ہیں کہ اس عہد کے تمام شعرائے فارسی میں سے غالب نے آستانہ بیدل ہی پر سجدہ کرنے کو ترجیح کیوں دی، یا نغمہ بیدل ہی کو آہنگ اسد کے طور پر اختیار کیوں کیا جبکہ ایک سے ایک زحزحہ سبج بے مثال اور شاعر بے بدل موجود تھا۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا یہ حیرت انگیز اس لیے بھی ہے کہ حزیں و خالان آزدہ کے نزاع کے بعد جو ادبی تنازعہ اٹھ کھڑا ہوا تھا اس نے بیدل کی حیثیت کو شدید نقصان پہنچایا تھا۔ آزاد و حالی و شبلی کے بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ نہ صرف بیدل کو حاشیہ پر ڈال دیا گیا تھا بلکہ ”بیدلیت“ کی اصطلاح کو ایک کلہ بکروہ کے طور پر استعمال کیا جانے لگا تھا۔ ایسے میں بیدل کی شاعرانہ عظمت کو خراج تحسین پیش کرنا تخلیقی جرأت کا کام تو تھا ہی، عجیب و غریب خود اعتمادی کا کام بھی تھا۔ تعجب ہے کہ اس کم عمری میں غالب نے اس نور بصیرت کی کشش کو محسوس کر لیا جو شعر بیدل کا کرشمہ ہے۔ اول تو

تخلیقی اتائے غالب دوسرے غیر معمولی ذہانت و فطانت کے جس راہ پر قافلہ عام جا رہا تھا غالب کو وہ راہ مرغوب نہ تھی، لیکن بیدل ہی کیوں؟ ماہرین اس راہ سر بست کو زیادہ نہیں کھولتے، شاید غیر محسوس افتادِ ذہنی، آزادگی و وارستگی، جرأت افکار، فکرِ بیدل کی لاشعوری فلسفیانہ جڑیں یا شعری کلامیہ کی غیر معمولی توانائی یا تہ داری و سرشت: ان سب سے یا کسی نہ کسی سے کوئی خاموش خاص رشتہ، جس کا جواب شاید غالب کے پاس بھی نہ ہو۔

غالب کی تخلیقی افتاد اور داخلی رشتوں کی کھوج کے جس سفر پر ہم نکلے ہیں، اوپر حیات و شخصیتِ بیدل، صاحبِ فکرِ ماہرین کی آراء، متنِ شعرِ بیدل و شعریاتِ بیدل خصوصاً ’عرفان‘ کے داخلی شواہد اور لاشعوری مقامی تہذیبی جڑوں اور دانشِ ہند سے ان کے رشتوں کے بیشِ نظر کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے تھیس کو خاصی تقویت ملی ہے۔ بیدل کے شعری و فکری کلامیہ (اسکورس) سے غالب تک زمانی فاصلہ ایک صدی یا کچھ کم کا ہے لیکن ذہنی فاصلہ ایک قدم کا ہے۔ مثنوی ’معیلِ اعظم‘ اور ’عرفان‘ میں مقامی حکایات اور دیدانت سے واقفیت کا سب کو علم تھا، لیکن واگیش شکل کے انکشافات نے دانشِ ہند کی صدیوں پرانی جڑوں سے بیدل کے فلسفیانہ رشتوں کو الم فشرح کر دیا ہے۔ عظیم شخصیتیں جس طرح صدیوں کے ماضی کی جڑوں میں اتری ہوئی ہوتی ہیں، اسی طرح مستقبل کی طرف بھی رخ رکھتی ہیں۔ گویا ان کے پیرِ پاتال میں اور سرآکاش میں ہوتا ہے اس میں کلام نہیں کہ پس سائناتی اور مابعد جدید نئی فکریات دانشِ انسانی کا اگلا قدم ہے۔ غالب کو پڑھتے ہوئے اکثر احساس ہوتا ہے کہ کائنات اکبر ہو کہ اصغر انسان ہو کہ وجود معنی ہو کہ زبان، غالب نے فکری طور پر کسی مسئلے پر مطلق رائے دے کر اسے آئندہ کے لیے foreclose نہیں کیا، یعنی طرفوں کو بند نہیں کیا۔ جرأتِ فکری، ذہنی جگہ و تازہ، سعی و جستجو اور آزادی و کشادگی کا یہی رشتہ غالب و بیدل اور نئی فکریات کے بیچ ایک مضبوط پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بیدل کو نئی فکریات کا پیشرو کہنا اسی رشتے کی رو سے ہے۔ پاکستانی فلسفی ادیبِ خمیر علی بدایونی بیدل شای کو اسی سمت میں آگے بڑھانا چاہتے تھے لیکن انہوں نے زندگی نے وفا نہیں کی، تاہم ان کا ایک اہم مضمون ”بیدل سائناتی فکر کا پیشرو“ اس بارے میں بہت



سے نکات کی توثیق کر دیتا ہے جن سے ہمارے اس موقف کی تائید ہوتی ہے کہ ساقیاتی فکر اور مابعد جدید ہدایاتی سوچ کی جڑیں مشرقی دانش کی گہرائیوں میں پیوست ہیں اور بیدل و غالب کی شعریات سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔ ضمیر علی بدایونی دانش حاصر کی آفاقی جہت سے تو آشنا تھے، لیکن 'عرفان' میں سوجن دانش ہند کی جہت تک رسائی ان کو حاصل نہ تھی۔ بہر حال مقامی ثقافتی رشتوں کی جڑوں بالخصوص (बालक) فلسفہ سخن سے بیدل کے متاثر ہونے کا اندازہ اگر واگیش شکر کی تحقیق سے ہو جاتا ہے تو دانش حاصر یا مستقبل کی طرف رخ، جس کا ذکر ہم اکثر کرتے رہے ہیں، اس کی تائید و توثیق ضمیر علی بدایونی کی خردافروز تحریر سے ہو جاتی ہے۔ ذیل میں ہم بالاختصار دیکھیں گے کہ بیدل کی 'عرفان' کے مباحث متعلقہ سخن اور دانش ہند کے تصور (बालक) متعلقہ فلسفہ لسان، یعنی ان دونوں اور ساقیاتی فکر کے موقف میں کیسی گہری مماثلت اور ہم رنگی ہے۔ متن کی قوت بیدل کی نگاہ تیز سے پوشیدہ نہ تھی اس پر زور دیتے ہوئے ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں:

"موجودہ دور ساقیاتی فکر کا دور ہے۔ وجودیت اور انسان پرستی کا گالین لیٹا چاٹکا ہے۔ لیکن ستاروں کے آوہنے سے سورج کی درخشانی میں کوئی کی واقع نہیں ہوتی۔ ساقیاتی فکر کا سورج چمک رہا ہے لیکن یہ ساقیاتی فکر صرف ساقیات تک محدود نہیں بلکہ پس ساقیات اور مابعد جدیدیت تک محیط ہے۔ آج فرد کی جگہ سائنس نے، مصنف کی جگہ متن نے لے لی ہے۔ آج کا قاری معانی کی تلاش میں مصنف تک جانا ضروری خیال نہیں کرتا، بلکہ متن کی اس قوت سے رجوع کرتا ہے جو معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ بیدل کی نگاہ نیز سے متن کی یہ قوت پوشیدہ نہیں تھی، لیکن اس کی ملائیں مختلف ہیں۔ اس کا طرز انظار اپنی طاقت و روایت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے۔" (57)

بیدل کے یہاں سخن کی اصطلاح کس طرح شاعرانہ فکر میں بنیاد کا کام کرتی ہے اور ان تمام مفادیم کا احاطہ کرتی ہے جو دانش ہند کی لگت ہیں، قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کر رہے ہیں، اور تو اور زماں و مکاں بھی سخن کے

امکانات میں سے ایک ہیں، ضمیر علی بدایونی سے سنئے۔

”ساختیاتی فکر نے متن، معنویت، مصنف اور قاری اور سب سے زیادہ تصور وقت پر اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ آج ہم متن سے اٹھنے والی لہروں کو ایک نئی تعبیر سے آشنا کرتے ہیں۔ معنویت کا روایتی تصور اب اپنی اہمیت کھوتا جا رہا ہے اور اس کی جگہ دوسرے تصورات لے رہے ہیں۔ جن میں افتراق اور التوائے معنی کے تصورات خاصے اہم ہیں۔ اب مصنف تصنیف کا واحد حوالہ نہیں رہا۔ قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کر رہے ہیں۔ چہری اپنی قرأت کے عمل سے ادب پارے کو ایک نئی شکل عطا کرتا ہے اور اس کی متنی حقیقت (textual reality) کو اپنے طور پر دریافت کرتا ہے۔ متن اور قاری کی مشترکہ کاوشوں سے ادب پارہ حقیقت کا روپ اختیار کرتا ہے۔ کوئی ادب پارہ اپنی جگہ خود متکشف نہیں ہوتا بلکہ وہ متن کی اجتماعی فضا ہی میں موجود رہ سکتا ہے۔ جسے متنی تعامل بھی کہا جاتا ہے۔ بیدل نے ”خن“ کی اصطلاح میں ان سارے مفاهیم کی شیرازہ بندی کی ہے جو ساختیاتی فکر میں بکھرے ہوئے ہیں۔ بیدل کا سارا عالمی تناظر (world view) اسی لفظ خن میں پوشیدہ ہے۔ خن صرف انسان کی قوت گویائی یا اظہار و بیان کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت وجودیاتی (ontological) ہے۔ کائنات میں اگر ارتقا کوئی کارخانہ پایا جاتا ہے تو خن اس ارتقا کا نقش دائمی ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ تقریباً یہی صورت حال لفظ، لغت اور زبان کی ہے۔ بیدل کے نزدیک انسان گو خن کے مظاہر میں متعبد ہے لیکن یہی خن اسے آزادی سے بھی آشنا کرتا ہے۔ بیدل کہتا ہے:

خاموش خود پہ میں کہ بے گشت و شنود

چیزی کی کوئی و ہاں ہی شہوی

(خاموش ہو جا اور دیکھ کہ بطور کے سننے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

دریدا کے نزدیک یہاں کوئی کائنات موجود نہیں، بجز متن کی کائنات کے اور بیدل کہتا ہے خن کے پارے میں:

ذہاجاز ایں بھئی انہوں میری

جہاں ذمہ دوست افروں میری

(اس کے اعجازِ مسیحا کے بارے میں مست پوچھ، اس سے ایک جہان

بے پایاں ذمہ ہے جس اس سے زیادہ کچھ نہ بچے)

(عہدِ مکی ۱۸۸۸ء) لاکاں (وید یا ایشور) کے نزدیک زبان سے باہر حقیقت کا کوئی

وجود نہیں اور بیدل کہتا ہے:

ہائفا حقیقت ہائفا مجاز

یہ تشبیہ عالم پہ تخریبہ راز

(حقیقت کو چھپا اور مجاز کو ظاہر کر، عالم تعمیر ہے اور تخریبہ راز ہے)

متن، زبان اور الفاظ کے بارے میں بیدل کے افکار ایک لفظِ سخن کے استعمال سے

اپنا اظہار پاتے ہیں۔ ساقیاتی مفکرین کے نزدیک یہ ہمیں متن کے ذریعے معلوم ہوتا ہے

کہ کائنات موجود ہے اور زبان میں موجود سائنس متن کی معنویت کی تشکیل کرتی ہیں۔

بیدل نے لفظِ سخن کو بڑی جامعیت کے ساتھ استعمال کیا ہے اور وہ کئی مقامات کا احاطہ کرتا

ہے۔ اپنی مشہور نثری کتاب 'چہار عنصر' میں لکھتا ہے۔

"اس جاتحق کریدہ سخن روح کائنات است و اصل حقیقت موجودات۔ ہر گاہ

ہائفا معنی کوشد جہانے رائس دروین است و چون الفائے عبارت جوشد

عالمے رابر خود بالیدن۔"

یعنی سخن کائنات کی روح اور موجودات کی اصل حقیقت ہے۔ سخن جب اپنے معنی کو

چھپا لیتا ہے تو دنیا بھی فنا ہو جاتی ہے اور جب عبارت میں اس کا اظہار ہوتا ہے تو عالم کا

بھی ظہور ہوتا ہے۔ (58)

ضمیر علی بدایونی نے فکرِ بیدل کو مابعد جدیدی مفکرین کے سیاق میں بھی دکھایا ہے۔

ہیڈلگر زبان (سخن) کو Being کہتا ہے اس لیے کہ انسان کو وجود کا علم زبان اور معنی کے

ذریعے ہوتا ہے۔ سو سکر 'نشان' Sign (سخن) کے راز کو سکھانا کڈ کے رشتے میں حقیقت کے

مماس قرار دیتا ہے۔ دریا کا 'متن' (Text) کا تصور وہی ہے جو ہیدل کے یہاں سخن کا ہے۔ بارگھ کہتا ہے تحریر خود کو نکھتی ہے یعنی سخن نفس کشی کرتا ہے۔ ہائیڈر اور مارے کے نزدیک انسان نہیں یوں زبان بولتی ہے یعنی سخن۔ بقول ضمیر علی بدایونی:

"ہیدل ان رموز سے پوری طرح آشنا تھا۔ وہ ان مفکرین سے دو قدم آگے بڑھ کر کہتا ہے:

ہر روزِ دہم دگر مچ

کہ غیر از سخن درجہاں نیست چچ"

(دہم دگمان کے رشتے کو پیچیدہ نہ کر۔ سخن سے زیادہ دنیا میں کوئی چیز پیچیدہ نہیں ہے)

آج بیسویں صدی کی فکری بلندیوں پر پہنچ کر ہائیڈر کہتا ہے کہ آسانی قوت آخری بار زبان کی شکل میں نمودار ہوئی ہے اور زبان تاریخی امکانات میں سے ایک امکان نہیں ہے، بلکہ تاریخ زبان کے امکانات میں سے ایک امکان ہے۔ ہیدل سخن کی حقیقت کی تلاش میں لوح و قلم تک پہنچ جاتا ہے بلکہ جبریل و وحی کی تہ میں بھی سخن ہی کو کارفرما دیکھتا ہے اور کہتا ہے:

ممی اگر دو لوح و قلم

کہ غیر از سخن چیست آہا رقم" (58)

(اگر دو لوح و قلم کے دوسرے کو سمجھو تو سمجھو کہ اس میں سخن کے علاوہ کچھ بھی نہیں لکھا ہوا ہے)

زبان معنی سے لبریز ہے لیکن معنی کو استحکام نہیں کیونکہ معنی افتراذیت یعنی اپنی نفی سے قائم ہوتا ہے۔ اسی لیے معنی اندر سے خالی ہے۔ چنانچہ ہر وہ چیز جو زبان سے قائم ہوتی ہے وہ منحصر بالظہر ہے، یعنی تعین سے آزاد ہے، یا خود اپنے جوہر سے خالی ہے، یعنی شونیہ ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس کا ذکر واکیش شکل نے بھی 'مرقان' کے حوالے سے کیا ہے اور جس کا سلسلہ بودی جدائیاتی فکر شونیت تک پہنچتا ہے۔ اس نوع کے تصورات دانش ہند ہی کی جڑوں سے آئے ہیں، اس لیے کہ دانش ہند سے پہلے ان تصورات کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا۔ نئی

فکر قبول کرتی ہے کہ زبان حقیقت کے مطلق اظہار سے عاجز ہے۔ بیدل بھی کہتا ہے کہ زبان میں کچھ ایسا نقص دائمی طور پر موجود ہے کہ صداقت تک اس کی رسائی نہیں ہو سکتی:

جاں در وصف او ناقص کند ست

مہٹ دامن حزن آئیں بلند ست

(اُس کے وصف کا جان بسلا سے باہر ہے۔ مہٹ دامن سے ہوا نہ دے کہ شط خود

نی بلند ہے)

زبان یعنی سخن کا مرکزی بحث معنی ہے۔ بیدل واحد شخص ہے جو کہتا ہے کہ معنی شاعری میں پہلے سے موجود نہیں ہوتے۔ منطائے مصنف تو معنی کا ایک طور ہے۔ دریدا سے صدیوں پہلے بیدل کہتا ہے کہ جب تک سخن باقی ہے معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ معنی دائمی طور پر تعین سے آزاد ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جو غالب کی جدائیاتی تخلیقی فکر کی بہت سی گریں کھول دیتا ہے۔ بیدل کے حوالے سے ضمیر علی بدایونی نے معنی کے بحث کو خوبی سے سمیٹا ہے اور آئندہ غور و فکر کے بہت سے کلیدی نکات کا احاطہ کر لیا ہے۔

”مساقتیاتی مفکرین سے پہلے بیدل نے ناصر علی سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی ندارد۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ شاعری میں پہلے سے معنی موجود ہو۔ ہر قاری اور ہر سامع اپنے ذہن کے معنی آفریں عمل کو کس طرح معطل کر سکتا ہے؟ منطائے مصنف تو معنی کا ایک قرینہ ہے۔ جب تک سخن باقی ہے معانی کے سلسلے جاری رہیں گے۔ دریدا ایک مابعد جدید مفکر ہے جس کے نزدیک متن میں معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور چونکہ رستا کہیں نہیں اس لیے متن تعین معنی سے دائمی طور پر آزاد رہتا ہے۔ دریدا کے ردِ تفکیلی نقطہ نظر (Deconstruction) کے مطابق معنی ہمیشہ موخر (defer) ہوتے رہتے ہیں۔ بیدل نے معنی کا جو تصور دیا ہے وہ دریدا کے تصور معنی سے کم معنی خیز نہیں۔ دریدا نے موخر کا لفظ استعمال کیا ہے اور بیدل نے معنی کے لیے عقلی کا لفظ استعمال کیا ہے۔ کہتا ہے:

چہ دنیا؟ وہ لفظ سر کرئیں

چہ عقلی؟ عقلی نظر کرئیں

(دیا کیا ہے محض لفظ کی باری گری ہے، اور عقلی کیا ہے، عقلی کی کارفرمائی ہے)

اور عقیقہ کے متعلق کہتا ہے کہ وہ ہم سے ایک دائمی فاصلے پر ہے۔ بیدل کا تصور معنی دریا کے تصور معنی کی طرح زمانی عنصر کا حامل ہے۔ یعنی زمانیت معنی کا لازمی جزو ہے۔ معنی ساکن نہیں حرکت میں ہے۔ متعین نہیں زیر تکمیل ہے۔ وہ ہے نہیں بلکہ ہونے کے عمل میں گرفتار ہے۔ اس موج کی طرح جو سطح دریا پر ہمیشہ لہراتی رہے گی اور اپنی دائمی روانی سے ہر دم تازہ دم ہوتی رہے گی۔ بیدل کے نزدیک معنی تو قائم ہوتا چاہتا ہے لیکن اس کی زمانیت اسے گردش میں رکھتی ہے۔ بیدل کا تصور وقت معنی کی روح ہے۔ وقت کو قرار نہیں اس لیے معنی بھی دائمی طور پر گریزاں رہتا ہے۔<sup>۱۶۰</sup>

بیدل کی فکریات کے کئی پہلو ہیں، ایک سے ایک معنی خیز اور لائق غور۔ ہر کوشش کے بعد احساس ہوتا ہے کہ مزید غور کی ضرورت ہے۔ جو عالم حسن کی گریز پائی کا ہے وہی فکر بیدل کا ہے:

ہم عمر با تو قدح زویم و زلفت رنجِ خمار ما

چہ قیامت کی کہ نمی دسی زکنار ما بہ کنار ما

(تمام عمر ساتھ ساتھ ہم بے حال رہے لیکن رنجِ کنار نہیں کیا، کیا قیامت ہے کہ تو

پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

بیدل ہندوستان کے عظیم ثقافتی ورثہ کی پیداوار ہیں اور اس کے ایک اعلیٰ نقیب و نمائندے بھی۔ بیدل کے ذہن و شعور میں دانش اسلامی و دانش ہندی کے سوتے کچھ اس طرح مل گئے ہیں کہ ایک نئی تخلیقی فکر وجود میں آگئی ہے اور اس کا فیضان براہ راست غالب کو پہنچا ہے۔ بیدل کے وجدان اور نور بصیرت میں اُس کا اپنا عہد تمام ابعاد اور گہرائیوں کے ساتھ موجود ہے اور زمان و مکاں سے ماورا ہو کر بہم استعاروں میں لپٹے ہوئے اپنے ایمانی اسلوب کے ساتھ اس کا رخ مستقبل کی طرف بھی ہے، اور وہ ان بلند یوں کو بھی پالیتا ہے جن تک بیسویں صدی کے اختتام تک انسان کی رسائی ہوئی یا انیسویں صدی کے آئینہ وجود میں آج جو مسائل عکس ریز ہو رہے ہیں، وہ ان کو بھی انگیز کرتا ہے۔

یہ وہی بیدل ہے جن کو زمانے نے خارج آہنگ قرار دے کر مسترد کر دیا تھا اس لیے کہ ان کی فکر اپنے عہد میں اتنی اجنبی اور اتنی آگے تھی کہ ان کا زمانہ اس تک پہنچ نہ سکتا تھا۔ بیدل کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے اور اس کی جڑیں اپنی مٹی کی گہرائیوں میں بیوست ہیں۔ اس کا یہ تصور کہ زمانیت سخن سے ہے، سخن ہی نقش گری کرتا ہے اور سخن سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں مستقبل کی کروٹوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ معنویت کے روایتی تصور کی جگہ معنی کے حرکیاتی تصور نے لے لی ہے اور زمانیت کی اٹھتی لہریں متن کی نئی تعبیروں کی جلوہ گری کر رہی ہیں۔ بیدل کا فکری نظام سرایت آلود اور حرکیاتی تھا۔ غالب کی جدلیاتی گردش نے اس کے تمام رنگوں کو نہ صرف چوکھا کر دیا بلکہ معنی کو برقیہ کر دیا اور ناگہی طور پر اضطراب آشنا کر دیا۔ یہ شعر بیاتی معجزہ سے کم نہ تھا۔ غالب کا متن معنی کی تند و تیز شراب کی تلخی سے بدست ہے۔ آج اگر غالب کا ایک ایک شعر دشتِ امکاں کو اپنے نقشِ پا کے نیچے دبائے ہوئے ہے یا غالب کی آواز زوہد فہم نہ ہونے کے باوجود جنتِ نگاہ اور فردوسِ گوش بنی ہوئی ہے تو وہ متن کی قوت کی وجہ سے ہے جو زمان کے محور پر معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ کچھلی صدی میں طرح طرح کے نظریہ سازوں نے متن کے پردہ ساز میں اپنے اپنے دل کی دھڑکنوں کو سن لیا تھا اور اپنے اپنے غالب کو پالیا تھا تو اس میں کیا کلام ہے کہ غالب کی جدلیاتی گردش اور احوال و ایمانیت سے آج اکیسویں صدی کی گریز پا معنویت صاف جھانک رہی ہے، اور قاری کی اپنی معنویت متن کی معنویت سے مل کر نئے آفاق کے در کھول رہی ہے۔

غالب کی تخلیقیت اور متن کی قوت میں بیدل کا فیضان شامل ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اگر بیدل نہ ہوتے تو کیا غالب ہوتے؟ غالب کا کمال یہ ہے کہ غالب نے فکرِ بیدل کے ڈسکورس یعنی کلامیہ کے صیقلِ اعظم کو جذب کیا بلکہ اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا کر اور اسے اردو کی جاودہ بیانی عطا کر کے نہ صرف اپنی تخلیقی عظمت و معجز بیانی کا لوہا منوایا، بلکہ ساتھ ہی بیدل کی اہمیت و معنویت کو بھی جریدہ عالم پر ہمیشہ کے لیے ثبت کر دیا۔

سبک ہندی اور بیدل شعریات اور دانش ہند سے اس کے ظاہر اور زیر زمین رشتوں اور غالب کی جدلیاتی شعریات پر اس کے ممکنہ اثرات کی بحث اٹھانے اور اس بارے خاص میں ضروری جہات و نکات کو نظر میں رکھنے کے بعد اب ہم متن غالب کی سلسلہ وار قرأت سے رجوع کر سکیں گے۔ ہماری کوشش ہوگی کہ اشارہ بھر ہی سہی لیک سے ہٹ کر close reading کا دور دا کر سکیں۔ اس کے لیے چار ابواب مختص کیے گئے ہیں، یہ سلسلہ ساتویں، آٹھویں، نویں اور دسویں باب میں جاری رہے گا۔ آخری دو ابواب گیارھواں اور بارھواں شعریات و جدلیاتی فکر اور شخصیت و آزادی کے مباحث کو سمیٹنے اور نتائج کو جانچنے پر کھنے کے لیے وقف کیے جائیں گے۔





## حواشی

- 1 بیاضی، غالب، عظیم، غالب، مرحومہ، نثار احمد فاروقی، ص 51
- 2 ایضاً، ص 297
- 3 عیدالغنی، فیض، بیہل، ص 51-60
- 4 ردالمحتج، اول میں اس کا پہلا مصرع یوں تھا: "اسدِ فحوس و درد ناشناسی باے مگر دہائے" جسے بعد میں غالب نے بدل دیا۔ (رہنما، ص 151)
- 5 بیہل کے حالات ذیل کے مآخذ سے لیے گئے ہیں  
عیدالغنی، فیض، بیہل، لاہور 1982؛  
نورالحسن انصاری، قاری ادب، محمد اورنگ زیب، دہلی 1969، ص 222-180؛  
نالیاری کی گارٹا، مرزا غالب، حیدرآباد 1997؛  
نثار احمد فاروقی، "مرزا غالب اور بیہل" سب رس حیدرآباد، دسمبر 2003، ص 8-15؛  
دارت کرمانی، "غالب کی شعریات اور بیہل" ادب سائنسی دہلی، اپریل 2007، ص 69-65؛  
بیہل نے اپنے حالات اپنی نثری کتاب 'پہاؤ غم' میں بھی فلسفیانہ انداز میں بیان کیے ہیں  
(کلیات، بیہل، طبع کامل 1342 شمسی)؛  
بلدراہی داس خوشگو، تذکرہ سلیسے طوفان، پتھنجی، دکتور سید کلیم احمد، دفتر دوم، تھیران، 2011،  
(ترجمہ بیہل، ص 109-98)
- 6 نثار احمد فاروقی، ص 13
- 7 عیدالغنی، ص 195
- 8 ایضاً، ص 197
- 9 ایضاً، ص 201
- 10 ایضاً، ص 198
- 11 ایضاً، ص 201-202
- 12 ایضاً، ص 208-210
- 13 ایضاً، ص 222-224

- 14 ایضاً، ص 225
- 15 سفیرِ نواگلو، ص 108
- 16 ایضاً، ص 105
- 17 وارثِ کرمانی، ص 67: عبدالغنی، ص 139
- 18 نور الحسن انصاری، ص 180-181
- 19 وارثِ کرمانی، ص 68
- 20 عبدالغنی، ص 28
- 21 ایضاً، ص 139
- 22 نور الحسن انصاری، ص 187
- 23 عبدالغنی، ص 187
- 24 نکاتِ اشعراء، ص 24-25
- 25 وارثِ کرمانی، ص 67
- 26 ملاحظہ ہو:
- حمید احمد خاں، ص 137-187:
- عبدالغنی، ص 80-50: مجلہ لاہور، غالب نمبر، جنوری 1989ء
- وارثِ کرمانی، ص 28-18، ادب ساز، ص 69-68:
- نثار احمد فاروقی، ص 14-13
- 27 حمید احمد خاں، ص 118-121
- 28 خطوطِ غالب، جلد اول، ص 306-307
- 29 حمید احمد خاں، ص 122-125
- 30 عبدالغنی، ص 67-70
- 31 ایضاً، ص 61-67
- 32 نثار احمد فاروقی، سب رس، ص 13-15
- 33 وارثِ کرمانی، ص 66
- 34 ایضاً، ص 68

ایضاً، ص 68	35
عبدالحی، ص 78-79	36
نورالحسن انصاری، ص 198-222	37
شعوی عرفان، مشمولہ کلیات بیدل، جلد سوم (طبع کابل) 1967	38
Wagish Shukla, "Mirza Bedil's 'Irfan' and 'Yogavasishtha'", Paper (MSS) Presented at the International Conference on Bedil at Jamia Millia Islamia, 17-21 March, 2004.	39
Wagish Shukla, p. 2-3	40
Wagish Shukla, p. 4	41
Wagish Shukla, p. 5	42
ملاحظہ ہو، ساتھیات، لہجہ ساتھیات اور شرقی شعریات	43
نورالحسن انصاری، ص 220-222	44
دارتِ کرمائی، ص 47	45
قاضی عبدالودود، غالب پر حیثیت محقق، ص 45	46
خلیق الہم، غالب کا سفر نکلتے اور ادبی معرکہ، ص 101, 103	47
عبدالحی، ص 107؛ کلیات بیدل، جلد سوم، طبع کابل، شعوی عرفان، ص 181	48
ایضاً، ص 107	49
ایضاً، ص 85-86	50
دارتِ کرمائی، ص 19	51
بحوالہ عبدالحی، ص 11	52
دارتِ کرمائی، ص 21	53
یادگار، ص 230	54
علی ساعدی، یوسانی، "Ghalib and Bedil's Style"، انٹرنیشنل غالب سمینار، مرتبہ یوسف حسین خاں، نئی دہلی 1970، ص 63-74	55
دارتِ کرمائی، ص 138-151	56

غالب: معنی آفرینی، بدلیابی و شمع، شویختا اور شعریات 254

57 ضمیر علی بدایونی، "بیدل ساحتیاتی فکر کا پیشرو"، المادہ، علی گڑھ، ص 21

58 ایضاً، ص 22, 23

59 ایضاً، ص 23

60 ایضاً، ص 25



## باب ہفتم

### اوراقِ پژمرده، واردات اور دلِ گداخته

دو روزے کہ نفسِ سلسلہ یارب تھا  
 نالہ دل پہ سحرِ دامنِ قطعِ شب تھا  
 بہ تھا کدہء حسرتِ ذوقِ دیدار  
 دیدہ گوشتِ ہوا تھا شائے چمنِ مطلب تھا  
 جبرِ فکر نہ آلتی نیرنگِ خیال  
 حسنِ آئینہ و آئینہ چمنِ شرب تھا  
 آبرکارِ گرفتارِ سرِ زلفِ ہوا  
 دلِ دیوانہ کہ دامنِ ہر نہیب تھا

اوراقِ پژمرده (دژم برگے) یا کلامِ منسوخ کے بارے میں غلط فہمیاں ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ غالب کی ابتدائے عمر کی کجروی کو نشانہ بنایا گیا وہ دراصل اتنی فکر و خیال یا شعریات کی کجروی نہیں جتنا زبان و بیان و وکشن کی ناہمواری تھی۔ غالب نے شروع میں فیضانِ بیدل میں حدودِ بدھ ڈوبے ہونے کی وجہ سے، یا فارسی دانی کے زعم میں یا بہارِ ایجادِ بیدل کی پرجوش جبردی میں، یا صحیح یا غلط یہ سوچنے کی وجہ سے کہ اگر قابلیت اور جودِ طبع کا سکہ منواتا ہے تو علامۃ الناس کی زبان سے اہتمام ضروری ہے، انھوں نے جس نوع کے وکشن کو ابتدائے عمر میں شعری اظہار کا وسیلہ بنایا تھا، وہ نہ اردو تھا نہ فارسی۔ کہنے کو تو وہ ریختہ لکھ رہے تھے لیکن سوچ فارسی رہے تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ فارسی میں اردو لکھ رہے تھے۔ خود حالی نے لکھا ہے :

”قاریت کا رنگ ابتدا ہی میں مرزا کی بول چال اور ان کی قوت تنقید پر چڑھ گیا تھا۔۔۔ جیسے خیالات ابھی تھے ویسی ہی زبان غیر مانوس تھی، قاری زبان کے مصادر، قاری کے حروف ربط اور توابع فعل جو کہ قاری کی خصوصیات میں سے ہیں، ان کو مرزا اردو میں استعمال کرتے تھے۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بھی بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے محرمات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔“ (1)

مگر فکر و خیال بھی اسی قدر ہے جس قدر زبان و بیان کے ذریعے وہ قائم ہوتا ہے۔ زبان شاعری کے میڈیم کے بجائے اس کی شرط اسی لیے ہے کہ بقول سوسنر کوئی مدلول آج تک ایسا نہیں معلوم جو بغیر دال کے قائم ہو، وہ خواہ لفظ ہو، ترکیب ہو، امیج، استعارہ، تصویر، نقل، اشارہ یا کنایہ ہو۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب کی قوت تنقید ابتدائے نوجوانی ہی سے اس قدر پر جوش اور پرتھاب تھی کہ خیالات کے فضا کے آگے زبان و بیان عاجز نظر آتے ہیں۔ اردو تنقید میں غالب کی ابتدائی شاعری اور بیرونی بیدل پر اعتراض کی ابتدا حالی و آزاد سے ہوتی ہے۔ آپ حیات میں آزاد لکھتے ہیں:

”جس قدر عالم میں مرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزاروں درجہ کم معنی میں کلام بند ہے، بلکہ اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجہ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک پہنچ نہیں سکتے۔“ (2)

حالی کہتے ہیں کہ مرزا ان کی اطلاع لڑکوں کی طرح تھے جو سیدھے سادے اشعار کی نسبت مشکل اور پیچیدہ اشعار کو زیادہ شوق سے پڑھتے ہیں، مرزا کا بیدل کی طرف کھینچنا اور بیدل کی بیرونی کرنا شاید اس وجہ سے بھی تھا۔ اس کے بعد حالی نے مضموناً غالب کے سات اشعار درج کیے ہیں۔ ان پر محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے چونکہ ان میں کوئی لطافت معلوم نہیں ہوتی ان کے معنی بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف ایک شعر کی شرح جو کسی قدر آسان ہے بطور نمونے کے درج کی ہے تاکہ اندازہ ہو کہ مرزا کس قدر ’کاوش‘ سے نئی قسم کے مضمون پیدا کرتے تھے۔ وہ سات کی سات جہیں حالی نے مرزا کے نظری کلام سے

لیں یعنی جو نہیں غالب نے اپنے دیوان ریتھ کو انتخاب کرتے وقت اس میں سے نکال دی نہیں۔ اس کے بعد لکھتے ہیں:

”نکرا اب بھی ان کے دیوان میں ایک ٹمٹ کے قریب بہت سے اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا ہے۔“ (3)

اس کے بعد جو شعر دیے ہیں ان میں یہ اشعار بھی ہیں:

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمناے نشاط  
تو ہو اور آپ بعد رنگِ گلستاں ہوتا  
یک قدمِ دشت سے درجِ دُخرا امکاں کھلا  
جادو اجڑاے دو عالمِ دشت کا شیرازہ تھا

حالی نے میر تقی میر کی چشبین کوئی کی جو روایت نقل کی تھی (4) اس نے بھی بیدل کے تتبع کو بگردی اور مہمل نگاری قرار دینے میں خاصا کردار ادا کیا۔ حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام کا یہ کہنا صحیح ہے کہ غالب کا سلسلہ نسب بجائے اردو کے فارسی گو شعرا سے ملتا ہے۔ بیشک اس دور کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں ایک بھی دیسی اردو لفظ شامل نہیں۔

178 اسدِ خست گرفتارِ دو عالمِ اوہام  
مشکل آساں کن یک خلقِ تغافل تا چند (خ)

بعض جگہ کوئی ایسی لفظ اتفاق سے آگیا ہے، مثلاً یہ مشہور شعر:

141 شمارِ سجدِ مرغوب بہت مشکل پسند آیا  
تماشاے بہیک کفِ بزدلی صد دل پسند آیا (خ)

لیکن اس کی یہ وجہ ہرگز نہیں تھی کہ غالب دہلی کی ایک صدی کو فراموش کر کے براہِ راست فارسی سے رشتہ جوڑنے کا ڈھنگ (5) نکالنے کی کوشش کر رہے تھے۔ نوجوان غالب کا مسئلہ دراصل اتنا سادہ نہیں تھا جتنا حمید احمد خاں جیسے ذہین نقاد خیال کرتے ہیں، ان کا یہ کہنا کہ غالب کو ”گویا یہ احساس ہی نہیں تھا کہ میر نام کا بھی کوئی شخص ہو گا“ (6) ہے۔

محل نظر ہے۔ کیونکہ ایک سے زیادہ روایتیں موجود ہیں کہ میر کے آخری برسوں میں حتام الدین حیدر نے جو مرزا کے بچپن کے دوست تھے، لکھنؤ جا کر میر کو مرزا کا کلام دکھایا تھا جب مرزا کی عمر تیرہ چودہ برس سے زیادہ نہ تھی<sup>(77)</sup> اور ان سے رائے مانگی تھی، جس پر انھوں نے وہ مشہور جملہ کہا تھا جسے آزاد اور حالی دونوں نے نقل کیا ہے۔ مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں، یعنی نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا، یہ اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں جتنا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔ غالب حناطین فارسی شعرا یا سبک بندی کی شعریات میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان شعرا میں بالخصوص بیدل کی واردات کا ان کے دل و دماغ پر اتنا گہرا اثر تھا کہ اگر وہ کسی سے مسابقت کرتے ہیں تو فقط اس شعریات سے اور یہ بغیر پیچیدہ بیانی اور خیال بندی کے ممکن نہ تھا۔ یہ روایت تجزیہ سے اور نازک خیالی کی پر بیج راہوں سے گزرنے کے بعد خود فارسی میں 'خارج از آہنگ' سمجھی جانے لگی تھی، اور غالب نے تو اسے اپنے داخلی اضطراب و التھاب سے مزید پیچیدہ اور معمولاتی بنادیا تھا۔ چنانچہ وہ سب اعتراض جو وہ بے لفظوں میں بیدل پر کیے جاتے تھے، اب شد و مد سے غالب کی شاعری پر ہونے لگے۔

حالی اپنی نیک نیکی کی وجہ سے دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں :

"مرزا اول اول ایسے رستے پر پڑ لیے تھے کہ اگر اسقامت طبع اور سلامت دہن اور بعض صحیح مذاق دوستوں کی روک ٹوک اور کچھ بھیں ہم عصروں کی خرد گیری اور وطن و قریض سزاوار نہ ہوتی تو وہ شدہ شدہ منزل مقصود سے بہت دور جا پڑتے۔ سنا گیا ہے کہ اہل دہلی مشاعروں میں جہاں مرزا بھی ہوتے تھے تعریفنا ایسی غزلیں کہہ کر لاتے تھے جو الفاظ اور ترکیبوں کے لحاظ سے تو بہت پر شوکت و شہدار معلوم ہوتی تھیں، مگر معنی بھار، گویا مرزا پر ظاہر کرتے تھے کہ آپ کا کلام ایسا ہوتا ہے۔"<sup>(78)</sup>

مولوی عبدالقادر راجپوری کا لطیفہ بھی سب ماہرین نقل کرتے ہیں :

"ایک دفعہ مولوی عبدالقادر راجپوری نے جو نہایت طریف الطبع تھے اور جن کو چند روز قبل دہلی سے قلعہ ربا تھا، مرزا سے کسی موقع پر یہ کہا کہ آپ کا ایک



اور شعر کچھ میں نہیں آتا: اور اسی وقت دو مصرعے خود میزوں کر کے مرزا کے سامنے پڑھے۔

پہلے تو دوغن گل بھینس کے اڑے سے ٹھل  
پھر دوا بھٹی ہے گل بھینس کے اڑے سے ٹھل

مرزا سن کر سخت حیران ہوئے۔ اور کہا حاشا یہ میرا شعر نہیں۔ مولوی عبدالقادر نے ازراہ حراح کہا میں نے خود آپ کے دیوان میں دیکھا ہے: اور دیوان ہو تو میں اب دکھا سکتا ہوں۔ آخر مرزا کو معلوم ہوا کہ مجھ پر اس ہراسے میں اعتراض کرتے ہیں: اور گویا یہ جانتے ہیں کہ تمہارے دیوان میں اس قسم کے اشعار ہوتے ہیں۔ (9)

پری گارنا غالب کے ابتدائی عہد کے کلام کی بے کافنی قدر شناسی کے لیے حالی اور ان کے ہم عصر نقادوں کو مورد الزام قرار دیتی ہیں۔ حالی نے غالب کے اسلوب اور اشعار کی چیخیدگی کے بارے میں آزرده سے جو واقعات و لطائف روایت کیے ہیں وہ بھی کم اہم نہیں۔ بیشک آزرده اعلیٰ درجے کے خن فہم تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ غالب کے اشعار اپنی چیخیدگی اور الجھاد کی وجہ سے بے آسانی پہچانے جاتے ہیں۔ ایک دفعہ کسی نے انہیں یہ شعر سنایا تو انہوں نے کہا کہ اس میں غالب کا کیا ہے یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے:

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا  
لاکھوں بناؤ ایک گھڑنا عتاب میں

پری گارنا کہتی ہیں:

”نکاح پہنچے تو ہم کو یہی شعر بہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے۔“ (10)

جبکہ حالی اس کو سہل مستبح کی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں، گویا اس سے آزرده تو دھوکا کھا ہی گئے حالی بھی دھوکا کھا گئے:

”چونکہ مولانا ہمایہ صاف اور سربلغ الفہم اشعار کو پسند کرتے تھے، اس لیے مرزا کا کلام سن کر اکثر الجھتے تھے اور ان کی طرز کو ہمیشہ نام دیکھتے تھے۔ مگر اس روز اس شعر کو سن کر وہ کہنے لگے اور حجب ہو کر بچ چھا کہ یہ کس کا شعر ہے؟“

کہا گیا کہ مرزا غالب کا۔ چونکہ وہ مرزا کے شعر کی بھی تعریف نہیں کرتے تھے اور اس روز لاطینی میں ہے مافتہ اُن کے منہ سے تعریف نکل گئی تھی، غالب کا نام نہ کہ بلور حوراع کے جھسی کہ اُن کی عادت تھی فرمایا، "اس میں مرزا کی کیا تعریف ہے یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے" (11)

بہر حال یہ رویہ فقط آزدہ یا دوسرے معاصرین کا نہ تھا سب سے زیادہ مولانا فضل حق خیر آبادی کا تھا جن کی غالب بہت عزت کرتے تھے۔ سخت گیری کرنے والوں میں وہ پیش پیش تھے۔ حالی کہتے ہیں کہ جب انھوں نے بہت روک ٹوک کرنی شروع کی تو غالب نے اردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا دو ٹکٹ کے قریب نکال ڈالا اور "اس کے بعد اس دہش پر چلتا ہا نکل چھوڑ دیا۔" (12)

اس نوع کے بیانات بعد میں بہت سی غلط فہمیوں کا باعث بنے۔ جیسا کہ ہم نے کہا ہے دراصل بات اتنی سادہ نہیں تھی جتنی سہولت سے کہہ دی گئی۔ پیچیدگی اور الجھاؤ کی تعبیریں بھی اتنی آسان نہیں جیسا کہ خود حالی اور آزدہ کی تذکرہ مثال میں ہم نے دیکھا۔ نیز بیدل سے غالب کا رشتہ بھی اتنا سیدھا سادہ نہیں تھا کہ یہاں نکالیا وہاں توڑ دیا۔ یہ میا کی تو یقیناً نہیں شاید اختیاری بھی نہیں تھا، اس میں بہت سی لاشعوری گتیاں بھی ہیں۔ اس سلسلے کی کچھ بحث پچھلے باب میں گزر چکی ہے۔ ایک قابل غور نکتہ یہ ہے کہ جب یہ سب چل رہا تھا، غالب نے بالخصوص سفر کلکتہ کے بعد بوجہ خود ہی 'اردو' سے کچھنا اور فارسی کو ترجیحی بنیادوں پر اختیار کرنا شروع کر دیا۔

1833 میں غالب نے پہلی بار منتخب اردو کلام شائع کرنے کی غرض سے اشعار جمع کیے، لیکن تقریباً کے انتظار میں دیوان رکا رہا۔ 1841 میں جب پہلی بار دیوان اردو شائع ہوا (13) جس میں اُس تمام کلام کا انتخاب شامل کیا گیا جو غالب نے کم و بیش 1833 تک لکھا تھا۔ سفر کلکتہ کے بعد وہ یہ حیثیت فارسی شاعر کے زیادہ مشہور ہو چکے تھے اور اب وہ منصوبہ بند طریقے سے چاہتے بھی یہی تھے کہ وہ بلور فارسی شاعر کے جانے جائیں، چنانچہ انھوں نے فارسی شاعری کو باعث کمال اور اردو کو کسر شان سمجھنا بھی اسی دور میں شروع

کر دیا۔ اس سیاق میں جب اردو کلام کو قاری کے مقابلہ پر ’برگے دھڑ‘ یعنی ’اوراقِ چمردہ‘ کہا گیا تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اب وہ ترجیحی طور پر قاری کو ذریعہٴ مفاخرہ سمجھنے لگے ہیں:

نہست نقصان یک دو جزوست از سواد ریختہ

کاس دھڑ برگِ زنگستان فرہنگِ من است

(اس میں کیا مرجع ہے کہ ریختہ کے شعر میرے کلام کا ایک چھوٹا سا حصہ (ایک

دو جزو) ہیں، آخر وہ میرے نگستانِ معنی کے کچھ اوراقِ چمردہ ہی تو ہیں) (14)

اشعار کے انتخاب کے بارے میں بھی طرح طرح کی روایتیں ہیں۔ آزاد کا بیان ہے کہ یہ انتخاب مولانا فضل حق خیر آبادی اور مرزا خانی کوتوال دہلی نے کیا۔ دونوں صاحبوں نے دیکھ کر انتخاب کیا۔<sup>(15)</sup> حالی نے اس سلسلہ میں فضل حق، آزاد اور شیفٹ کا ذکر کیا ہے۔<sup>(16)</sup> شیخ محمد اکرام کا کہنا ہے کہ مرزا کے اپنے بیانات اور معاصر تذکروں سے خیال ہوتا ہے کہ انتخاب خود غالب نے کیا اور غالباً یہ خیال درست ہے۔<sup>(17)</sup> ہمارا خیال ہے کہ غالباً قطع و برید کا سلسلہ ایک طویل مدت تک جاری رہا، نسخہ شیرانی اور گل رعنا کے انتخاب تو خود غالب کے اپنے کیے ہوئے ہیں اور سفر نکلتے سے کچھ پہلے (1828) اور دورانِ سفر (1828) کے ہیں۔ دہلی آنے کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا، فضل حق خیر آبادی کی تعلیم و تہذیب اور مہینہ بختی کے پیش نظر ممکن ہے کہ ان کو بھی دکھایا گیا اور ان کی رائے بھی لی گئی۔ لیکن 1833 میں آخری شکل جس سے دیوان شائع ہوا وہ غالب ہی کی دی ہوئی تھی۔

یہ تو ممکن ہے کہ دوک ٹوک کرنے، رائے دینے اور کہنے سننے والوں میں وہ سب شریک رہے ہوں جن کے نام لیے گئے لیکن انتخاب غالب کا اپنا ہے اور قطع نظر خارجی حالات کے، داخلی و فنی ارتقائی عمل کا نتیجہ بھی ہے۔ یہ انتخابی عمل غالب کے یہاں بعد میں بھی جاری رہا۔ متداول اردو دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا اور یہ معلوم ہے کہ بعد کے کہے ہوئے اپنے کلام میں سے بھی غالب نے ہر ہر شعر کو دیوان میں شامل نہیں کیا۔

بہوپال میں ابتدائی کلام غالب کے جو نئے دریافت ہوئے ان میں سے پہلا نسخہ جو غالب کے اپنے خط میں ہے، اس میں 19 سال تک کا کلام اور دوسرے نسخے میں 24 سال تک کا کلام ہے۔<sup>(18)</sup> یہ دوسرا نسخہ پہلے دریافت ہوا اور 1921 میں بہوپال سے نسخہ حیدرہ کے نام سے شائع ہوا۔<sup>(19)</sup> دوسرا نسخہ کہیں پچاس برس بعد غالب صدی کے موقع پر دریافت ہوا اور بھی شائع کیا گیا۔<sup>(20)</sup> غالب کی ابتدائی شاعری کی جو خدمت حالی و آزاد سے شروع ہوئی تھی، بخجوری کی محاسن کلام غالب اور نسخہ حیدرہ کی اشاعت کے بعد اس کی شدت میں کچھ کمی آئی اور ابتدائی کلام کی اہمیت کو پرکھا اور جانچا جانے لگا۔ پری گارٹا کہتی ہیں<sup>(21)</sup> کہ حالی کے محاکے کبھی کبھی زیادہ ہی سخت ہوتے ہیں۔ ان کا نظریہ وہ نہیں تھا جس کے بارے میں کسی نے کہا ہے "کاش تم جانتے کہ شاعری کس خس و خاشاک میں بے بجھک آگئی اور پر دان چڑھتی ہے۔ مرزا کی اپنی جوانی کے دنوں کے بارے میں یہ بیان اور حالی کا محاکہ خصوصیت سے قابل غور ہے:

"بارہ فریاد بے گمان و بانام و جنگ و دشمن، بافر و باریکاں ہم فقیں و با ادب باش ہم رنگ، پائے بے راہ و پے و زبان بے صرفہ گوے۔ در خلعت خویش گردوں را اختیار و در آزار خویش دشمن را آموزگار۔ جیوی رفیق من از مسجد و خانقاہ کرو آگلیت، و خانقاہ و مکتبہ را بے یک و کرزہ۔"

(ایک نای اور دولت میرے لیے دشمنی ہیں۔ اور میں خود نام و رنگ کا دشمن ہوں۔ فرومایہ لوگوں کا ہم فقیں ہوں اور ادبائوں کے ساتھ میرا پارہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور زبان یادہ گوئی کی شوگر اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چہ بے حتم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا مصالح کار۔ میری بھاگ دوڑ سے مسجد اور بُت خانے سے گرد آلود رہی ہے اور خانقاہ و مکتبہ ایک دوسرے پر گرے پڑ رہے ہیں۔) ترجمہ اسامہ قادری

اس کے بعد حالی یہ خیال ظاہر کرتے ہیں کہ مرزا نے لڑکپن اور جوانی کا زمانہ ایسی باتوں میں گنوا یا جن سے کسی بھی شائستہ انسان کو کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیے۔ حالی نے مرزا کی جن کوتاہیوں پر حرف گیری کی ہے ان میں "ہمپان" اور "عربی تاک" کا شوق اور مذہبی

معاملات میں مرزا کی بے پروائی بھی ہے۔ اور یہ کم تحریر انگیز نہیں کہ اس غفلت و بدستی اور شور سواے پری چہرہ گان کے عالم میں بھی انھوں نے شاعری کی طرف توجہ کی۔ (22)

غالب کے اردو کلام کے بارے میں حالی کی روایات کے اثر سے بالعموم یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ انتخاب کرتے ہوئے غالب نے اپنے ابتدائی کلام میں سے جو دو ٹکٹ کے قریب نکال ڈالا تھا، وہ دو تہائی کلام تمام کا تمام ازحد چھپوہ اور بعید از فہم تھا۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا رہا کہ حداول دیوان غالب میں صرف بعد کے دور کا اور نسبتاً چلتی کو پہنچا ہوا کلام شامل ہے اور گویا خام اور ناتھس ہونے کی وجہ سے ابتدائی دور کے تمام کے تمام کلام کو یکسر اس سے نکال دیا گیا۔ اس کلیتہً غلط خیال کے پیدا ہونے اور غالیات میں تاویر قائم رہنے کی بڑی وجہ کلام غالب کے متن کی تاریخی ترتیب کا دستیاب نہ ہونا تھا، جس سے یہ معلوم نہیں ہو سکتا تھا کہ دراصل حقیقت اس کے برعکس تھی اور ابتدائی کلام کا معتد بہ حصہ حداول دیوان میں شامل کیا گیا۔ جیسا کہ اب معلوم ہو چکا ہے کہ بہت سے عمدہ اشعار اور بعض بے مثال غزلیں جو حداول دیوان میں شامل ہیں وہ 1816ء سے پہلے لکھی گئیں جب غالب کی عمر انیس برس سے بھی کم تھی۔ ان سے ہم آگے چل کر بحث کریں گے۔

ڈاکٹر عبداللطیف اور شیخ محمد اکرام نے اس راہ میں اولین قدم اٹھائے، ان کے بعد اس سلسلے کا سب سے جامع اور قابل قدر کام امتیاز علی خاں عرشی نے کیا۔ (23) امتیاز علی خاں عرشی نے پہلے حصے کا نام 'گنج معانی' رکھا اور بعد کے کلام کو 'نوائے سرود' میں شائع کیا۔ پری گارٹا نے شکایت کی ہے کہ ستم نظریہ یہ کہ اس بعد کے حصہ کے متن کو حداول دیوان کے متن کے مطابق رہنے دیا گیا اور اس کی وہ قرأت درج نہ کی جس کا تعلق ابتدائی دور سے تھا، اور ان اشعار کو 'گنج معانی' سے خارج کر دیا گیا۔ چنانچہ پہلے سے چلی آرہی غلط فہمی جوں کی توں برقرار رہی اور سب اُسی پرانے ڈھرے پر چلتے رہے۔ بارے یہ کہی کالی داس گپتا رضا کے دیوان غالب (کامل) نسخہ رضا کی اشاعت سے حال ہی میں کسی حد تک دور ہوئی ہے جس کا پہلا ایڈیشن 1988 میں شائع ہوا۔ (24)

کالی داس گپتا رضا نے غالب کے تمام اردو کلام کو حتی الامکان تاریخی ترتیب سے

مرتب کر دیا ہے اور اس کا نام 'دیوان غالب کامل' منقذ رضا رکھا ہے۔ اس میں منقذ بھوپال (1816)، منقذ بھوپال (مشمولہ منقذ حمید ہے) (1821)، منقذ شیرانی (1828) اور گل رحمان (1828) کو سامنے رکھنے سے ابتدائی دور کے کلام کا متن تمام و کمال سامنے آ جاتا ہے جس سے ارتقائی تبدیلیوں کو بڑی حد تک جانچا پرکھا جاسکتا ہے اور معروضی رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ہم ذیل میں پورے مطالعے کے بعد بعض ترمیمات کو نشان زد کر رہے ہیں جن سے روایت اول یعنی 19 برس تک کے کلام میں غالب نے بعد کو کیا تبدیلیاں کیں، اور وہ کن وجوہ سے تھیں، نیز کس نوعیت کی تھیں، اس کی تمام و کمال معروضی سائنسی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اوپر ہم یہ بحث اٹھا آئے ہیں کہ بالعموم جس تبدیلی کو طرز فکر یا طرز خیال کی تبدیلی کہا گیا وہ اتنی فکر و خیال، شعریات یا تخلیقی ذہن کی تبدیلی نہیں تھی جتنی زبان و بیان اور ڈکشن کی تبدیلی تھی۔ ان ترمیمات سے نہ صرف یہ امر قطعی طور پر ثابت ہو جاتا ہے کہ تبدیلی ڈکشن و گرامر کی تھی، بلکہ کئی دیگر غلط فہمیوں کا ازالہ بھی اپنے آپ ہو جاتا ہے۔ ذیل میں سب کی سب مثالیں 19 برس سے پہلے کے کلام یعنی روایت اول کی ہیں اور سامنے وہ ترمیمات دی گئی ہیں جو بعد کو غالب نے ان اشعار میں کیں۔

(مصلحتات نمبر منقذ رضا کے ہیں):

صفحہ نمبر	سابقہ متن	ترمیم شدہ متن
140	آتشیں پاہوں گداز وحشت زندان نہ ہو جو	(بدل کر بس کہ ہوں غالب امیری میں بھی آتش زریا کر دیا)
142	اسد خاک در سخاں با بر طوق پاشیدن	(بدل کر اسد خاک در سخاں اب سر پر اڑاتا ہوں)
151	اسد افسوس و دردناک شای ہائے گمراہاں	(بدل کر مجھے داغخن میں خوف گمراہی نہیں غالب کر دیا)
153	اسد طرز آشنایاں قدردان نگہ نئی ہیں	(بدل کر اسد ادب فطرت قدردان لفظ و معنی ہیں کر دیا)
155	لے تو لوں سوتے میں اس کے ہوسے ہائے پاکمر	(بدل کر پاؤں کا ہوسہ کر دیا)

- 156 شعلہ طس میں مٹل خوں درگ نہاں ہو جائے گا (بدل کر جیسے خوں درگ میں کر دیا)
- 161 تپش آنکھ پر داز تہنا معلوم (معلوم کو بدل کر لائی کر دیا)
- 162 جاں دادگاں کا حوصلہ فرصت گداز کر (تو کو بدل کر گداز ہے کر دیا)
- 166 شمع رویاں کی سرانگشت حنائی دیکھ کر (شمع رویاں کو بدل کر شمع رویوں کر دیا)
- 167 دل زگری جاک بھل دنیا بھل گیا (بدل کر دیکھ کر طرز تپاک بھل دنیا بھل گیا کر دیا)
- 169 ہے شفق از سوز دل ہا آتش افروختہ (بدل کر ہے شفق سوز بھر کی آگ کی ہالیدگی کر دیا)
- 170 اے جدوے مصلحت پتھر ہے بد خطا افسردہ رہ (پورا شعر بدل دیا)
- کر دئی ہے جمع تاب شوقی دینار دوست اے دل ناخوابت اندیش ضعیف شوق کر کون لاسکتا ہے تاب جلوہ دینار دوست
- 171 ہے بقدیر نیزہ از بالائے وا افروختہ (ہے سوا نیزے پہ اس کے قامت نوخیز ہے)
- 174 ہے لب گل کو روا حمید نہا برگ افشکاج (جنمیں ہر برگ سے ہے گل کے لب کو افشکاج)
- 189 نکالے ہے رپاے شمع بد جامدہ خار آتش (نہ نکلے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خار آتش)
- 197 ہو گیا در گلشن آبا و جراحہ ہاے دل (گلشن آباد دل بھروح میں ہو جائے ہے)
- 197 برق زار جلوہ ہے از خود یون ہاے حسن (برق سامنے نظر ہے جلوہ ہے باک حسن)
- 207 تمیز غشی دشتی و نیکی پر حرف (تمیز دشتی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں)
- 209 ہوئی تقریب مع شوق دیدن خانہ دیرانی (ہوئی ہے مانع ذوق تماشا خانہ دیرانی)
- 211 در شقی تامل ہے نسوین پیہ در گوش (ہجوم سادہ لوتی پیہ گوش حریفان ہے)
- 218 حسد پیانہ ہے دل عالم آب تماشا ہو (حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو)
- 219 اگر وہ سرو جاں بخش خرام اجترال آدے (اگر وہ سرو قد گرم خرام باز آ جاوے)

239 (ہاشم خرواں سے فردوسی نظر ڈرا ہوا ہے (ہاشم خرواں خامشی میں بھی نوا ہوا ہے)

241 رقصہ دل بردنی (الغاث اولیں)

244 آئینہ نفس سے ہو حیرا نہ کدورت با (آئینہ نفس سے بھی ہوتا ہے کدورت معنی)

248 عشق یک پر افغاندن (عشق پر لفظانی بھی)

258 بارغ خاموشی دل سے سخن عشق اسد (اگ رہا ہے در و دیوار سے سبز غالب)

نفس سوختہ رمز چمن ایمائی ہے ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہا آئی ہے (انفس برس سے پہلے کی اس غزل سے نسخہ شیرانی (1828) کے ہجے غالب نے یہ مقطع حذف کر کے نیا مقطع شامل کر دیا)

غور سے ملاحظہ کریں تو صاف اندازہ ہو جاتا ہے کہ شاعر کی ترجیحات کیا ہیں اور ترمیم کیوں کی جا رہی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ روایت اول (1816) اور روایت دوم (1821) کے لسانی اور صرفی و نحوی رویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصداق، فارسی توالع فعل، فارسی حروف جار، فارسی لاحقوں، فارسی جمعوں اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں کبب سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے۔ فارسی صرف و نحو کے کچھ اجزا بالخصوص عطف و اضافت اور تراکیب صوتی و معنوی تو پہلے ہی اردو میں جذب ہو چکی ہیں وہ اردو کا حصہ ہیں۔ اسی طرح بعض جمعیں اور حروف بھی اردو میں شیر و شکر ہو گئے ہیں جو آج اردو کے امتیازی حسن، کھٹک اور چستی کا باعث ہیں۔ لیکن بعض صرفی و نحوی اجزا ایسے بھی ہیں جو اردو کے احترازی لسانی جنٹیس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا شمول دودھ میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں شکر کی طرح ہے۔ زبانیں اپنے جنٹیس اور مزاج کے مطابق اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں قطعاً کوئی باہری زور زبردستی نہیں چلتی، چہ جائیکہ کوئی شاعر ٹافہ روزگار ہی کیوں نہ ہو۔ کچھ مستحیات ضرور ہیں، جہاں اندر کی تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان پکسل جاتی ہے اور معنیاتی آتش کدہ سے اظہار کا لاوا ایسے ابلتا ہے کہ سب کچھ زیر و زبر ہو جاتا



ہے، لیکن ہر وقت ایسا نہیں ہوتا، اور زبان بالعموم ایسے تمام برونی صرفی و نحوی اجزا کو جو اس کے انجذابی شخص کا حصہ نہیں بن سکتے، مسترد کر دیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے فارسی کے پورے کے پورے مصادر یا قواعد فعل یا ان افعال سے بننے والے اسمائے صفت یا ترکیبیں یا بندشیں جو اردو کو اس نہیں آئیں، بعد میں غالب نے اپنی ترمیمات میں حتی الامکان ان کو بدل دیا، مثلاً دردناکشاکی ہائے گمراہاں، بقدر نیزہ از بالائے داروغہ، زپائے شمع برجیا مانعہ خار آتش، برفرق پاشیدن، یک پر افغانیدن، جھیدن برگ اختلاج، ریون ہائے صن، شوق دیدن خانہ ویرانی، رفتہ دل برونی، کردنی وغیرہ ان سب کو بعد میں خود غالب نے ترمیم کر کے بدل دیا۔ اردو میں فارسی، عربی، دیسی، ہر طرح کی جمعیں کھپ جاتی ہیں لیکن بعض فارسی جمعیں اردو کی اختراعی حسن کاری کا حصہ نہیں بن پاتیں، مثلاً مندرجہ بالا جدول ترمیمات میں خاک در میخانہ ہا، دردناکشاکی ہائے گمراہاں، بوسہ ہائے پا، از سوز دل ہا، جراحت ہا، کدورت ہا، ریون ہا، خلوت شب ہا، وغیرہ، متعدد جگہ غالب نے 'ہا' سے بننے والی جمعوں اور ترکیبوں نیز طرز آشیایاں، شمع رویاں وغیرہ فارسی اسمیہ صفاتیہ جمعوں کو اکثر اردو کلمات سے بدل دیا (لفظ اکاؤکا مثالیں یادگار رہ گئیں)۔ نیز اردو افعال، اردو اعدای افعال، یا اردو جمعوں کو ترمیم شدہ مصرعوں میں لانے سے دشمن میں بہاد کی کیفیت، صفائی اور روانی پیدا ہو گئی۔ ترکیبوں میں بھی جہاں غراہت زیادہ تھی یا ایسے غیر مزوج فارسی صرفی و نحوی اجزا جو بندش کی حسن کاری اور درخشندگی میں مزاحم تھے، غالب نے انھیں اردو افعال، اردو کلموں اور نیم کلموں سے بدل دیا، مثلاً مثل خوں در رگ نہاں کو بدل کر 'جیسے خوں رگ میں نہاں' کر دیا، یا 'مگداز تر' کو 'مگداز ہے' یا 'پرواز ترنا معلوم' کو 'پرواز ترنا لائی' یا 'گرمی جاگ اہل دنیا' کو بدل کر 'طرز تپاک اہل دنیا' یا 'آتش افروختہ' کو 'جگر کی آگ' کر دیا۔ اسی طرح 'اے عدوے مصلحت چندے بہ ضبط افسردہ رہ' میں سوائے فعل 'رہ' کے پورا مصرع فارسی بندش میں تھا، اس متعلق کو خارج کر کے غالب نے پورا مصرع بدل دیا۔ مضبوطی خوں کز نیزہ کون لاسکتا ہے تاب دونوں مصرعوں میں اردو فعل لانے سے شعر کیا سے کیا ہو گیا۔ اسی طرح 'ہے بقدر نیزہ از

بالاے وا افروختہ میں سوائے 'ہے' کے پورا مصرع فارسی میں تھا، ترمیم کے بعد 'ہے' سوا  
 نیزے سے اس کے قاصد کوغیر کے 'بول' ہوا مصرع ہو گیا۔ یوں دوسرے مصرع (آفتاب روز  
 محشر ہے گل دستار دوست) سے مل کر مصرع اول کا ایچ نکھر کر سامنے آ گیا اگرچہ مضمون  
 وہی رہا۔ اسی طرح مشہور شعر (وگرہ خواب کی منظر ہیں افسانے میں تعبیریں) کا مصرع  
 اول پہلے 'ورشتی تامل' ہے فصول پندہ در گوشتی تھا، غالب نے نامافوس ترکیب 'ورشتی تامل' کو  
 'ہجوم سادہ لونی' سے بدل کر اور پندہ در گوشتی 'کونپندہ گوش حریفان' سے بدل کر شعر کو کہاں سے  
 کہاں پلٹا دیا۔ اسی طرح مشہور شعر (سرمہ تو کہوے کہ دودھ لعل آواز ہے) کا مصرع اول  
 پہلے ہاشم خواہاں سے فروغ نشہ زار ناز ہے لیکن بات ہاشم خواہاں کے فہمستی کی نہیں تھی  
 سرمہ اور دودھ لعل آواز کی مناسبت سے 'نوا پرداز' ہونے کی تھی، 'سے فروغ نشہ زار ناز'  
 بھرتی کی ترکیب تھی، ترمیم میں خامشی کی جدائیاتی گردش (ہاشم خواہاں خامشی میں بھی  
 نوا پرداز ہے) سے پورا شعر معنی پروری اور ایچ سازی کا کرشمہ بن گیا۔ اسی طرح انیس  
 برس سے پہلے کا مقطع:

258

بارغ خاموشی دل سے سخن عشق اسد

نغمی سوسنہ رمز ہمیں اچائی ہے

انجمنی فارسی ترکیبوں کا مجموعہ محض تھا، غالب نے اسے القط کر کے اردو کا رچاؤ لے ہوئے  
 ایک بول ہوا نیا مقطع اس کی جگہ رکھ دیا اور دیوان حیدرآباد میں بھی اسی کو شامل کیا:

259

آگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب

ہم جایاں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

اس میں اردو کا رچاؤ ہی نہیں، رس، روایتی اور نگارشات بھی ہے۔ غالب کے سلیس  
 اشعار سے گماں ہوتا ہے کہ اشعار سادہ و سہل ہیں یا جیسا کہ حالی، آرزو یا بعض معاصرین  
 کو دھوکا ہوا تھا کہ سہل مستمع ہیں۔ لیکن غالب کے ایسے اشعار اکثر مشکل سے بھی زیادہ  
 مشکل ہوتے ہیں، اور کوئی نہ کوئی سچ ایسا ہوتا ہے کہ معنی گرہ در گرہ اور پیکر در پیکر کہتا ہے،  
 اور جیسا کہ آگے کے سفر میں ہم دیکھیں گے، جدائیاتی وضع کے ذرا سے مس سے یا گھماؤ

سے معنی کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے اور اس کی تحلیل آسان نہیں رہتی۔

ترسیمات کے اس جائزہ سے متعدد دلچسپ حقائق سامنے آتے ہیں۔

(1) فارسی کے غیر مزوج صرنی و نحوی اجزا، شعروں اور بندشوں کا یہ سلسلہ روایتِ اول یعنی انیس برس تک کے کلام کے ساتھ ساتھ تقریباً ختم ہو جاتا ہے۔ اب تک جن ترسیمات کا حوالہ دیا گیا وہ سب کی سب روایتِ اول یعنی انیس برس تک کے کلام سے ہیں۔

(2) روایتِ دوم یعنی انیس سے چوبیس برس تک کے کلام یا حاشیوں پر جو اشعار ہیں، ان میں غیر مزوج فارسی اجزا جن کی مثالیں دی گئیں، تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں۔

(3) چنانچہ اس جائزہ سے یہ حقیقت معروضی طور پر پوری طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ تبدیلی 18 برس کی عمر میں واقع ہوئی، نہ کہ پچیس برس کی عمر میں جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے۔

(4) مزید یہ کہ یہ تبدیلی زیادہ تر صفائیِ زبان، فکشن اور گرامر کے اجزا کی تھی نہ کہ تخلیقی رویے، شعریات یا افتادِ فنی کی۔ خود غالب کا یہ کہنا کہ

”... پچیس برس کی عمر تک مضامین طالی لکھا کیا ... آخر یہ تیر آئی تو اس

دیان کو دور کیا، اوراقِ یک قلم چاک کیے۔“ (25)

معروضی حقائق کی روشنی میں صحیح نہیں، کیونکہ تبدیلی کا انیس برس میں ہونا ثابت ہے۔ نیز مضامینِ خیالی سے مراد منتخب مضامین نہیں بلکہ وہ مضامین جو تجرید، بحث، محض یا فطنی شعبہ بازی سے پیدا ہوتے ہیں۔ آگے چل کر اس سلسلے میں ہم مزید شاہد پیش کریں گے۔

(5) ماہرین میں صرف حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام ہیں جنہوں نے محسوس کیا ہے کہ تبدیلی انیس برس کے زمانے میں ہونے لگی تھی لیکن وہ بھی اس بات کو نشان زد نہیں کرتے کہ تبدیلی بچہ بھر دگر کی، مضمون و خیال کی یا شعریات کی نہیں بلکہ ملفوظی و لسانی نوعیت کی تھی، اس لیے کہ خیال یا مضمون بھر قائم نہیں ہوتا، یہ قائم لسانی ساخت سے ہوتا ہے۔ حمید احمد خاں نے پہلے اور دوسرے دور کی تاریخوں کے تعین سے متعلق شیخ محمد اکرام سے اختلاف بھی کیا ہے۔ (26) بہر حال روایتِ اول کے متن کا جو تجزیہ اوپر ہم نے پیش کیا

ہے اس سے یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ تہذیبی بحرہ خیال و مضمون کی نہیں، ملفوظی لسانی ساخت کی تھی اور دور اول (19 برس) کے بعد غیر انجذابی فارسی اجزا کے معاملے میں مرز احتاط ہو گئے نتیجتاً زبان میں صفائی و سلاست پیدا ہو گئی اور وہ فکشن جو فارسی گرامر کے غیر مزوج اجزا سے بھرا ہوا، جو مصل اور گنجلک تھا، اس میں اب اردو کا رس، نکھار اور دچاؤ آنے لگا اور سلاست و روانی بڑھنے لگی۔

(8) مضامین خیالی بعد میں بھی جاری رہے۔ اس مرحلہ پر تہذیبی زیادہ تر ملفوظی ساخت اور زبان کے چہرچہوں اور بندشوں اور گرامر کی تھی، طرز خیال یا افتادہائی کی نہیں تھی۔ طرز انبہار جو بنیادی طور پر خیال بندی، دقیقہ دہی، مضمون آفرینی سے عبارت تھا اس کا تعلق فقط گرامر یا فارسی کے غیر مزوج اجزا یا لفظوں اور ترکیبوں کی بازی گری سے نہیں، شعریات اور تخلیقی مزاج و افتادہائی سے تھا، پس شعریات یا تخلیقی عمل کی وضع میں کوئی break واقع نہیں ہوا، شعریات کی وضع میں ارتقائی عمل برابر جاری رہا اور اگر کہیں کوئی تہذیبی نظر آتی ہے تو وہ اپنی تخلیقی عمل کی اس ارتقائی پانچگی کا حصہ ہے جو نامیاتی عمل کا لازمہ ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ ہنرمندی و فنکاری پر برابر اس کا اثر پڑتا رہتا ہے۔

(7) یہ مطابقت بھی معنی دار ہے کہ انیس برس کی عمر ہی وہ زمانہ ہے جب تخلص کی تہذیبی رونما ہوتی ہے اور مرزا اسدؒ کی بجائے 'غالب' لکھنے لگتے ہیں۔ اسی سال یعنی 1231ھ (1816) میں غالب نے ایک اور نئی مہر بھی بنوائی "اسد اللہ غالب 1231ھ" جو بطور جمع تھی یہی کج بقول مالک رام تخلص کی تہذیبی میں بھی کام آیا اور 1818 سے مرزا بجائے اسد کے غالب تخلص لکھنے لگے۔ یہی سال یعنی 1231ھ دوملج اول یعنی دیوان اردو عظیم غالب (نصو بھوپال) کی کتابت کا بھی ہے۔ اس نصو (1816) اور دوسرے نصو (1821) جو نصو حمید یہ میں شامل ہے ان دونوں میں پانچ چھ برس کا فرق ہے۔ ان چھ برسوں یعنی 19 سے 25 برس کے کلام میں فارسی کے غیر مزوج اجزا کی ترمیمات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہمیں اس سادے کلام میں فارسی گرامر کے غلو کی بہت کم ترمیمات ملی ہیں، ان میں نمایاں ترمیمات صرف دو ہیں۔

320 عشرت ایہاد چہ بوے گل وکودو چراغ (بدل کر بوے گل تالہ دل وودو چراغ  
محفل کردیا)

327 اب میں ہوں اور خوب دو عالم معاملہ (بدل کر اب میں ہوں اور ماحم یک  
شہر آرزو کردیا)

ظاہر ہے کہ ترمیمات زبان و ڈکشن کی یعنی فارسی گرامر کے غیر مزوج اجزا کو خارج کرنے اور آہنگ اسد کو آہنگ اردو سے مربوط کرنے اور فارسی و اردو کے ایک حسن کارانہ احترازی آہنگ کو اپنانے کی سمت میں ہیں۔ یعنی ان کا تعلق غیر مزوج فارسی گرامر اور غیر ضروری لفظی بازی گری سے ہے نہ کہ طرز بیدل کو ترک کر دینے سے جیسا کہ عرف عام میں سمجھ لیا گیا ہے۔ اس غلط فہمی کو راہ دینے میں فقط حالی و آزاد کا نہیں، خود غالب کا بھی ہاتھ ہے جبکہ تہذیبی فارسی کے غیر مزوج مصادر اور جھوں اور بندھوں اور ملفوظی ساخت کی زائیدہ تھی نہ کہ خیال پروری یا مضمون آفرینی یا شعریات کی جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی، جو بعد کو بھی جاری رہی اور جو سبک ہندی کی تخلیقی توسیع اور شعر پاتی ارتقا کا حصہ تھی۔

(8) ترمیمات کے تجزیوں میں علاوہ تہذیبی کے 19 برس کی عمر میں واقع ہونے اور 25 برس میں واقع نہ ہونے کا ایک اور ثبوت شافی یہ بھی ہے کہ ابتدائی کلام سارا کا سارا فارسی کے غیر مزوج اجزا کے غلو میں دبا ہوا نہیں تھا، ایک خاص حصہ اردو کی حسن کاری، رچاؤ اور رس کا آئینہ دار بھی تھا، اور یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ اس نوع کی غزلوں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ ان وافر مثالوں سے اس حقیقت کا راز بھی کھل جاتا ہے کہ اس نوع کے تخلیقی انداز بیان پر قدرت بھی مرزا کو روزِ ازل سے حاصل تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ خوبی اچانک بعد میں پیدا ہوگئی، یعنی یہ جوہر بھی مرزا میں ابتدائے عمر سے ملتا ہے۔ ذیل کی تمام غزلیں روایت اول (1816) یعنی انیس برس سے پہلے کے زمانہ کی غزلیں ہیں جو اس نوع کی تخلیقیت کا منہ بومثبت ثبوت ہیں کہ یہ خصوصیت بھی علاوہ دوسری خصوصیات کے شروع سے موجود تھی۔ (نخ سے مراد نسخہ اول ہے اور نخ مع خط کشیدہ سے مراد یہ کہ متداول دیوان میں شامل کیا گیا):

- 140 نقش فریادی ہے کس کی شوقی تحریر کا  
145 دیدہ گوخوں ہو تماشاے چمن مطلب تھا  
147 بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل  
150 چمن کا جلوہ باعث ہے مری رقص نواکی کا  
153 لطافت ہے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
158 شب کہ ذوق گفتگو سے حیرتِ دل چناب تھا  
161 عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا  
166 آگ اس کمر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا  
174 گلشن میں بندوبست پر رنگِ دگر ہے آج  
177 اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند  
188 گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی  
195 آتا ہے دامنِ حسرتِ دل کا شمار یاد  
199 تماشاے گلشنِ تمناے چیدن  
201 غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس  
202 جہاں حیرتِ نفسِ قدم دیکھتے ہیں  
204 دیر و حرم آئینہ نگارِ تمنا  
204 اے آگہی فریب تماشا کہاں نہیں  
205 دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تھا بیٹھنا  
206 اے نواسا تماشا سر بکف جلتا ہوں میں  
210 میں چشمِ واکشاہ و گلشنِ نظرِ فریب  
211 میں عندیپ گلشنِ نا آفریدہ ہوں  
211 و گردِ خواب کی مضر ہیں افسانے میں تعبیریں  
218 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو

237	آرزو سے ہے خلعتِ آرزو مطلب مجھے	نخ
247	وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے	نخ
252	کہ خاشی کو ہے حیرانِ یہاں تجھ سے	نخ
253	کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے	نخ
254	سایہ شایخِ قلِ افغی نظر آتا ہے مجھے	نخ
262	افسونِ انتظار تمنا کہیں جسے	نخ
268	لباسِ نظم میں بالیدین مضمونِ عالی ہے	نخ
276	اسد بند قباے یار ہے فردوس کا غنچہ	نخ
288	بیچ و تاب دل نصیبِ خاطر آگاہ ہے	نخ

یہ سب غزلیں یا اشعار دولبتِ اول یعنی (نخ) کے ہیں یعنی 19 برس سے پہلے کے کلام سے ہیں جب مرزا کا دل و دماغِ فارسی کے غلبہ میں تھا اور تخلیقیت میں فارسی گرامر کی شدت تھی جیسا کہ اس زمانے کی تریمات میں ہم نے اوپر دیکھا۔ اس کے باوجود اردو کا لوج اور رچاؤ لیے ہوئے حسنِ کاری کے نمونے بھی جو اس دور کے کلام میں ملتے ہیں کم نہیں ہیں۔ ان میں زیادہ تر کا شمار آج غالب کے مقبول ترین کلام میں ہوتا ہے۔ (دو کلام غزلیں یا اشعار جہاں نخ خط کشیدہ ہے، متبادل دیوان میں شامل کی گئیں)

(9) انیس برس کے بعد سے جیسے جیسے فارسی کے غیر مزوج اجزا کا غلبہ اور شدت کم ہونے لگی، کلام میں اردو کے نکھار، رچاؤ، گھاٹ اور امتزاجی حسنِ کاری میں اضافہ ہونے لگا۔ متن (ق) یا (نخ) کے حاشیوں پر (نخ + ق) یعنی 19 سے 24 برس تک کی مدت کے متن میں ایسی ایسی رواں دواں اور مرصع غزلیں ملنے لگتی ہیں کہ باجہ و شاید۔ ان میں بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن کا شمار غالب کے شاہکار کلام میں کیا جاتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ مایہ ناز غزلیں بھی اسی زمانہ کی تخلیق ہیں جسے صرف عام میں غالب کی کجروی اور گہری کا زمانہ کہا گیا ہے۔ ان پانچ چھ برسوں یعنی (نخ) اور (ق) نیز ان کے حاشیوں پر ملنے والی یہ غزلیں ایک دو نہیں سمجھیں سے بھی زیادہ ہیں۔ پہلی ہی غزل 'غنچہ'

ناگفتہ کو دور سے مت دکھا کر یوں' کا مطلق ہی اعلان کر رہا ہے کہ تبدیلی ہو چکی ہے اور اب 'مغنیہ غالب' (یعنی رینڈ) 'رہکب فارسی' بن کر فارسی سے آنکھیں لڑانے لگا ہے۔ (مجموع کے نشان سے مراد ہے یہ کلام لٹو کے حاشیہ پر ملتا ہے):

- 294 جو یہ کہے کہ رینڈ کیوں گئے ہو رہکب فارسی  
مغنیہ غالب ایک بار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں (خ+)
- 294 غنیہ ناگفتہ کو دور سے مت دکھا کر یوں .. ارغ (خ+)
- 294 وہ فراق اور وہ وصال کہاں ... ارغ (خ+)
- 295 وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو ... ارغ (خ+)
- 297 درد سے میرے ہے تجھ کو ستراری ہائے ہائے ... ارغ (خ+)
- 298 عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی کسی ... (خ+)
- 299 چاہے اچھوں کو بھتا چاہے ... ارغ (خ+)
- 300 بھر اسی بے وفا پر مرتے ہیں ... ارغ (خ+)
- 301 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے ... ارغ (خ+)
- 303 لکھتے رہے جنوں کی حکایت خونچکاں ... ارغ (خ+)
- 304 رونے سے اور عشق میں بے پاک ہو گئے ... ارغ (خ+)
- 312 دہر جز جلوہ بیکٹائی معشوق نہیں ... ارغ (ق)
- 319 کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر چڑا چلا ... ارغ (ق)
- 320 کارخانے سے جنوں کے بھی میں مرہاں نکلا ... ارغ (ق)
- 321 دہر میں نقش وفا و جد قسلی نہ ہوا ... ارغ (ق)
- 322 شوق ہر رنگ رقیب سر و سماں نکلا ... ارغ (ق)
- 326 گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا ... ارغ (ق)
- 327 بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا ... ارغ (ق)
- 328 بھر مجھے دیدہ تر یاد آیا ... ارغ (ق)



- 329 نفس نہ انجمنِ آردو سے باہر کھینچ... ارغ (ق)
- 330 حسن طرزے کی کشاکش سے مٹھا میرے بعد... ارغ (ق)
- 332 حریج مطلب مشکل نہیں فسونِ نیاز..... ارغ (ق)
- 332 نہ گلِ نقد ہوں نہ پردہ ساز... ارغ (ق)
- 334 آہ کو چاہیے اک عمارت ہونے تک... ارغ (ق)
- 343 گر خاموشی سے لاکھ اٹھائے جاں ہے... ارغ (ق)
- 346 ہر قدم دور کی منزل ہے لہایاں مجھ سے... ارغ (ق)
- 347 جب تک دہانِ دہم نہ پیدا کرے کوئی... ارغ (ق)

(10) (نخ) اور (ق) سے منقول یہ سارا کلام ان برسوں کا ہے جب غالب کو ملعون کیا گیا۔ ابتدائی کلام کے بارے میں اس طرح کے ایک دو نہیں مگر گمراہ کن متھ رائج ہو گئے ہیں جن کی بڑی وجہ ابتدائی دو نسخوں کے متن کے تحقیقی مطالعہ کی کمی ہے۔ یہ متھ اتنے گمراہ ہیں کہ غلط سے غلط محققین کے ہاں بھی ان کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ مالک رام ابتدائی کلام کے بارے میں کہتے ہیں :

”شروع میں ان کی قلم زیادہ تر اردو ہی کی طرف رہی اور وہ بھی بیدل، اسیر اور شوکت کے رنگ میں بچپن برس کی عمر تک تقریباً دو ہزار شعر کا ایک دیوان تیار ہو گیا۔ اگر بھی دوش دہائی تو ان کی ادبی موت میں کسے شبہ ہو سکتا تھا لیکن غیبت ہے کہ... انھوں نے یہ راہ ترک کر دی اور اسی دیوان کو نظری کر دیا۔“ (27)

یعنی یہ کہ (1) بیدل وغیرہ کے اثرات تمام کے تمام ایسے تھے کہ غالب کی ادبی موت جتنی تھی، نیز (2) ابتدائی عمر کا (سارا) کلام نظری کر دیا گیا۔ یہ دونوں باتیں حدودِ جہ غلط اور گمراہ کن ہیں۔ اب یہ بات معلوم ہے کہ اسی نام نہاد کجروی کے عہد کے کلام کا مستند حصہ حداقل دیوان میں شامل ہے اور جن 50 سے زائد غزلوں کا حوالہ اوپر ہم نے دیا وہ سب کی سب اسی زمانہ کی ہیں اور کون کہہ سکتا ہے کہ یہ غالب کے مابین ناز کلام کا حصہ نہیں، یا ان کے ہونے ہوئے غالب کی ادبی موت جتنی تھی۔

(۱۱) بہر حال ہر کسی یا کوتاہی کے لیے غالب کی 'ہدایت' کو مطمئن کرنا ایک شیوہ سا بن چکا ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ قطع نظر گرامر کے نلو کے، قاری اثرات اور ہیدل کے اثرات نے درحقیقت اردو کی ساخت و پرداخت اور شعریات پر اچھا اثر ڈالا اور نہ صرف اردو کی احترازی حسن کاری و فنکاری کو ایک غیر معمولی امتیازی شان عطا کی، بلکہ اردو کی چستی، کمک، رچاؤ اور لوج کے ساتھ مل کر قاری نے اردو میں معنی آفرینی اور دقیقہ بینی کے ایسے ایسے امکانات اور ابعاد پیدا کر دیے کہ باید و شاید۔ یہ سب بڑی حد تک سبک بندی اور ہیدل کا اثر تھا۔ چنانچہ ابتدائے عمر کا یہ کلام نہ صرف غالب کی تخلیقیت کے اولین دستخط ہیں، بلکہ یہ وہ اساس ہے جس پر آگے چل کر غالب کی عقلیت و مقبولیت کا ایوان اٹھایا گیا۔

یہ مطالعہ و تجزیہ خاصا طویل عمل ہے، لیکن جب گمراہیاں اور متھ اتنا جز پکڑ چکے ہوں تو ثبوت کے لیے شواہد بھی کافی و شافی ضروری ہیں۔ اس ضمن میں ذیل کے چشم کشا شواہد کو مزید نگاہ میں رکھا جاسکتا ہے:

(۱۲) بالعموم کہا جاتا رہا ہے کہ غالب نے سن قیصر کو پہنچنے کے بعد دو ٹوٹ کلام کو منسوخ کر دیا، اب یہ معلوم ہے کہ یہ بات اتنی سادہ نہیں ہے۔ درحقیقت منسوخ کلام کی شرح ۱۹ برس سے پہلے کچھ اور ہے اور ۱۹ برس سے ۲۵ برس کے کلام میں کچھ اور ہے۔ ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

(۱۳) رولینٹ بول یعنی ۱۹ برس تک کل اشعار کی تعداد ۱۷۸۴ تھی، اس میں سے صرف ۳۱۲ دیوان میں لیے گئے<sup>(۲۸)</sup> یعنی فقط پانچواں حصہ (اور جو ۴/۵ سے زیادہ حصہ چھوڑ دیا گیا اس میں کئی گہرے آبدار چھوٹ گئے)۔

(۱۴) تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ ۱۸۴۱ میں جب دیوان کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا تو اس میں کل ۱۰۹۳ اشعار تھے۔<sup>(۲۹)</sup> ان ۱۰۹۳ اشعار میں ۷۵۳ اشعار یعنی تقریباً ۷۰ فیصد (نخ) اور (ق) کے ہیں یعنی پچیس برس سے پہلے کے جس زمانے کو بالعموم کجروی اور گمراہی کا زمانہ کہا جاتا ہے۔

(15) مزید چشم کشا حقیقت یہ ہے کہ روایت اول (نخ) جو 19 برس سے پہلے کا کلام ہے اس میں سے صرف 1/5 سے بھی کم حصہ انتخاب میں آیا، یعنی 4/5 سے بھی زائد حصہ منسوخ قرار پایا، جبکہ روایت دوم (ق) میں جو 19 سے 25 برس تک کا کلام ہے (ہمارے تجربے کے مطابق جب زبان و لکشن میں تبدیلی ہو چکی تھی) اس کے 801 اشعار میں سے 441 یعنی "نصف" سے بھی زیادہ اشعار کو دیوان کے لیے منتخب کیا گیا۔ گویا اس سے بھی واضح طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ تبدیلی 19 برس میں ہو چکی تھی۔ چنانچہ ارتقا کی سبب میل 19 سال ہے نہ کہ 25 سال۔

(16) اگرچہ دیوان کی شہرت کے بعد اس کا احساس شاید ہی کسی کو رہا ہو کہ دیوان (طبع اول) کے تقریباً گیارہ سو اشعار (1093) میں سے ساڑھے سات سو سے زائد (753) اشعار اسی زمانہ کے تھے جسے حالی اور ان کے شیعین کی پیروی میں بالعموم کمرہی و کجروی کے زمانہ سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔

اس تجربے کے بعد اب گویا بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شہرت و مقبولیت میں تقریباً ستر فیصد حصہ (نخ) اور (ق) کے اس کلام کا ہے، جسے "لوجہ" منسوخ کلام کہا جاتا ہے۔



## وارداتِ قلبی اور عشقِ ارضی

غالب کے ابتدائی کلام کے بارے میں خوافی فحواہی بیداریت کو ملحوظ کرنے اور بہت سی مقبول عام اور رائج غلط فہمیوں سے بھٹ کرنے کے بعد اب یہ دیکھنے کی بھی ضرورت ہے کہ یہی زمانہ غالب کے دل پر چوٹ کھانے اور اُس واردات سے گزرنے کا بھی ہے جس کا خون زندگی بھر رستا رہا۔ گویا اس واردات کے تخلیقی نشانات بھی (نخ) اور (ق) میں تلاش کیے جاسکتے ہیں جن کے بارے میں پری گارنا کا کہنا ہے:

"غالب کا کلام شدید لورائی اور کربناک جذبہٴ عشق کے جگر پٹیاں سے منور ہے۔ عشق کے مضمون سے ان کا ابتدائی اردو کلام بھرا ہوا ہے اور بعد کے اردو

اور قاری کلام میں بھی اس کی نوائے درون تک صاف حائی دیتی ہے۔ (30)

آگرہ میں مرزا کی زندگی مسرت و انبساط اور لہو و لعب میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس کا وقت نو جوانی کے لئے تملوں اور عیش و نشاط میں گزرتا تھا۔ نواب ضیاء الدین احمد خاں کو اس زمانے کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں :

”.. یہ اجڑا ہوا شہر اور یہ آباد خرابہ کبھی مجھے جیسے آشفقہ سر کی ہاڑی لگا تھا اور آج بھی اس درویشوں کی بستی میں زمین کے ہر پتے سے چشمہ غول رواں ہے۔ اور وہ بھی زمانہ تھا جب یہاں گھاس کی ایک ایک پتی سے محبت تھی اور ایک پورا بھی ایسا نہ تھا جس پر دل عاشق نہ گھسلا ہو۔ اور جب اس گل کدے میں نشہ اور نیم سحر کے جھومکے آتے تھے دل اس طرح سے دھڑکنے لگتے تھے کہ رعدوں کے سر سے خار مچ گئی کا خیال کا نور اور پر پیر نگاروں کے دل سے دعاہ مچ گئی کا خیال ہوا ہو جاتا تھا۔.. اس گل زمین کا ہر ذرہ خاک میرے وجود کے لیے مسرت بھلی کشش رکھتا تھا اور اس کشش کی ایک ایک بھگڑی کو میں ہر دل سے دعا نہیں دیتا تھا۔ لیکن زمانہ بدل گیا اور تمھاری طرف نظر ڈالنے ہوئے میں دو سوال کرتا ہوں.. کب کس اور اسے زخمی نگلی نے بھری دعا نہیں قبول کییں اور بے (جنا) نے زبان موج سے میرے مقام کا کیا جواب دیا؟“ (31)

ایک ابتدائی قصیدے کی تحصیل بھی اس زمانے کی دہائیوں اور دھنائیوں کے ذکر

سے لہجہ ہے :

آں بلبل کہ در چمنستان بٹاخمار	بود آشیان من۔ حسن طرہ بہار
ہر غنچہ از دم بھضائے گلشنگی	قبض نسیم و جلوہ گل داشت پیشکار
ہر جلوہ زار من پہ نکاضائے دلبری	از غنچہ بود تحمل تازے بر بگذار
ہم سید از بلائے جفا پیشہ دلبریاں	فرہنگ کادمانی پیدا روزگار
ہم دیدہ از ادائے مخاں شیوہ شاہداں	فہرست روزنامہ اندوہ انتظار
ہوارہ ذوق مستی و لہو و سرور و سور	بیست شعر و شاہد و شیخ و سہ و قمار

(میں وہ بلیں ہوں کہ گلشن میں شاخ شاخ پر اور گلن طرہ بہار میرا آشیانہ تھا۔  
میرے سانس کا ہر غپہ گلشن کی فضا میں پادیم کا فیض اور جلوہ گاہ گل تھا۔ میری  
ہر جلوہ طرہائی کا خضائے محبوب کی وجہ سے ہواد عشق میں تحمل ناز کے پھولوں  
کی مانند تھی۔ جفا پیش دلبروں کے ستم کی وجہ سے میرا سید بھی ستم روزگار کی  
کاروائی کا لقمہ تھا۔ میری آنکھیں محبوب کے ناز و لہذا اور شیعہ ستانہ کی وجہ  
سے غم و اندوہ انتہاء کی کیفیت دکھاتی تھیں۔ میرا تمام وقت ذوق و سرسختی و لہو و  
لعب و نشاط و کیف سے سرشار تھا اور میں ہمیشہ شاعری، شاہد بازی، محفل آرائی  
اور قمار بازی میں ڈوبا رہتا تھا)

غالب کی وارداتِ قلبی کے بارے میں ہماری معلومات نہیں کے برابر ہیں سوائے  
حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط کے جس میں وہ اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہیں  
اور لکھتے ہیں کہ انھوں نے بھی ایک 'ڈوؤنی' کو مار دکھا تھا۔

"بھی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اس کو مار دیکھتے  
ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ مہر میں ایک بڑی ستم پیش ڈوؤنی کو میں نے بھی  
مار دکھا ہے۔ خدا ان دنوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ دہم مرگ دوست  
کھائے ہوئے ہیں، مفقوت کرے۔ چالیس چالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔  
ہا آئنگہ یہ کوچہ بھٹ گیا، اس فن میں بیگانہ محض ہو گیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی  
وہ ادا نہیں پڑ آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔" (32)

بعض سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ مرزا شعر و سخن کی دلدادہ ایک صاحب ذوق  
طوائف کے عشق میں گرفتار تھے۔ انھیں خطوط میں مغل جان نامی ایک طوائف کا تذکرہ بھی  
ملا ہے (33) لیکن مغل جان کے حوالے سے غالب کے عشق کا کوئی ذکر کسی دوسرے ذریعے  
سے یا کسی دوسری تحریر میں نہیں ملا۔

مرزا نے خطوط میں اپنے کشیدہ قاصت ہونے، اپنے چچی رنگ اور مردانہ حسن کا  
ذکر فرمایا ہے۔ (34) ان کے اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا میرا طمانہ دوسروں سے  
ناز برداری کی توقع رکھتا ہے۔ اپنی مقبولیت اور محبوبیت کا ذکر انھوں نے کئی جگہ کیا ہے:

با من کہ تاب ناز نگویاں نہ ختم  
 بد گرد بد کہ جور و جفا گرد روزگار  
 (میں جسے سینوں کے ناز اٹھانے میں مار تھا) لیکن حسن والے خود جس کے ناز  
 اٹھاتے تھے) برا کیا زمانہ نے بہت برا کیا کہ میرے ساتھ وفا کی)

ایک شاہکار فارسی غزل میں بھی جسم و جمال کی لذتوں کا تذکرہ ملتا ہے اگرچہ اشارہ  
 کسی خاص محبوبہ کی طرف نہیں۔ غالب کی غزل کے میرا فسانہ کی بیخودی و سرسستی کو یہ غزل  
 بھی بڑی شدت سے بیان کرتی ہے اور غزل کی ایمانی روایت اور غیر واقعیت کے باوصف  
 یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مرزا نے اپنے زمانہ میں کیسی بھرپور زندگی بسر کی ہوگی:

بیا کہ قاعدہ آسماں بگردانیم  
 قضا بگردش دغل گراں بگردانیم  
 (آکر ہم دونوں مل کر آسمان کے قاعدے کو بدل ڈالیں اور شراب کے بنے  
 پیالے کو گردش میں لاکر قضا کو لوٹا دیں)

وارث کرمانی کا خیال ہے کہ مرزا کے فارسی کلام میں معشوقہ کے جیکر خیالی میں  
 ’ذرتشقی آتش ناکی‘ کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس کا سبب وہ غم سے مرزا کی والہانہ  
 محبت کو قرار دیتے ہیں:

”شاعر کی اوستا اور قدیم ایران سے عقیدت ان کی معشوقہ کو عجیب، غیر اسلامی  
 خدا و خال سے متصف کرتی ہے۔ اس کی خیالی تصویر ہمارے سامنے ’ذرتشقی  
 حاتمہ‘ خیال کے دشتوں کے ساتھ آہرتی ہے اور اس زمانے کی مسلمان  
 معشوقہاؤں کے مزاج جیکر خیالی سے قطعی مختلف ہے۔ اپنی معشوقہ کی انفرادیت کی  
 توصیف کے لیے غالب اپنے کلام میں اس مذہب کے قدیم رسوم و رواج کا ذکر  
 اور دوسری نکتہ پر خاصہ خصوصیات شامل کرتے ہیں۔“ (35)

پری گارنا کو اس سے اختلاف ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ آتش پرستی، بدسم گزاری اور دمزم  
 سرائی کے ذکر سے

”اس امکان کی تردید نہیں ہوتی کیونکہ ’ذرتشقی‘ محض مرزا کی ’کافر معشوقہ‘ کی

مجمی قلب ماییت کے پیش نظر بھی اتنی ہی نظری ہاست تھی جتنی مہملی ملکستان  
 فارس کے اس رول کے پیش نظر بد اپنی قاری شاعری میں انھوں نے خود کے  
 لیے چنا تھا۔ (36)

اتنا معلوم ہے کہ مرزا حمیرہ برس کے تھے جب ان کی بارہ سالہ امراؤ بیگم سے شادی  
 کر دی گئی۔ لیکن کے خاندان کا شمار سربراہ اور نامور خاندانوں میں ہوتا تھا۔ ہو سکتا ہے  
 کہ شادی کی تقریب میں یا کسی دوسرے موقع پر گانے بجانے والیوں میں کوئی دلچسپ مغنیہ  
 بھی تھی جس کی طرف مرزا متوجہ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ لیکن سوانح غالب کے حوالے سے نہ  
 تو کسی ایسے راوی کا علم ہوتا ہے نہ اس کی کوئی تحریری شہادت ہی دستیاب ہے۔ سوائے اس  
 ایک خط کے جس کا تذکرہ اوپر آچکا ہے اور جس میں غالب نے خود لکھا ہے کہ وہ ایک  
 ستم پیشہ ڈومنی پر فریفتہ تھے، ان کی واردات قلبی کے بارے میں معلومات نہیں کے برابر ہیں۔  
 متحدہ سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ وہ ڈومنی نہیں بلکہ ایک طوائف کے عشق میں  
 گرفتار تھے۔ مالک رام متحہ کرتے ہیں کہ ڈومنی کے لفظ سے دھوکا نہیں کھانا چاہیے، یہ  
 ڈوم کی موٹ نہیں بلکہ اس سے مراد طرحدار ہانگی ترجمی عورت بھی ہو سکتی ہے۔ بہر حال لگتا  
 ہے کہ یہ کوئی بازار عورت نہیں تھی ورنہ کیسی شرم رسوائی اور کیسی پرودہ داری الفت۔ یہ بابو  
 چہار دم غالب شعر مغنی کی صلاحیت بھی رکھتی تھی۔ لیکن یہ محبت پر دان نہ چڑھ سکی اور شاید کسی  
 وجہ سے اس نے خودکشی کر لی تھی۔ (37)

طوائفیں اس زمانے کی تہذیبی زندگی کا جزو لا ینفک تھیں جبکہ ڈومیاں رسم و رواج کے  
 موقع پر گانے بجانے کا کام کرتی تھیں۔ رئیس خاندانوں کے نوعمر افراد میں نای گرامی  
 طوائفوں کے یہاں جانے اور محفل آرائی کا عام رواج تھا۔ غالب بھی آگرہ اور دہلی میں  
 ان محفلوں سے قریب اندوز رہے ہوں گے۔ اوپر جس مغل جان کا تذکرہ آیا ہے وہ دہلی کی  
 مشہور طوائف تھی اور غالب کی اس سے رسم و رواج رہی تھی۔

اس بارے میں اختلاف رائے ہے کہ غالب کس کے عشق میں گرفتار تھے کسی ڈوم  
 لڑکی یعنی مغنیہ کے یا پھر شعر و سخن کی نزاکتوں سے واقف کسی شائستہ اور طرحدار خاتون

کے۔ بعض کا خیال ہے کہ غالب نے جہاں 'ڈومنی' کا ذکر کیا ہے ان کی مراد 'ملوانک' ہے، لیکن مالک رام کہتے ہیں کہ غالب نے دراصل دو مختلف معشوقہاؤں کا ذکر کیا ہے، ان میں ایک تو عالی خاندان اور لطافت و شائستگی کی قدر و قیمت سمجھنے والی تعلیم یافتہ خاتون تھی جس نے اپنے اس عشق کے سبب خودکشی کر لی اور دوسری کوئی اونچی اڑان والی مغنیہ تھی۔ (38)

کلام غالب کی داخلی شہادتوں کے پیش نظر قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ فطرتاً کوئی غیرت مند لڑکی تھی اور مرزا اس کی محبت میں اس قدر سرشار تھے کہ اس کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کو تیار تھے:

گلیوں میں میری عشق کو پیچھے پھرو کہ میں 327

جہاں دادہ ہوا سے سر وہ گزار تھا (جی+)  
ذیل کے دو مقطع بھی اسی زمانے کی غزلوں کے ہیں:

ترے نوکر ترے در پر اسد کو ذبح کرتے ہیں 278

شکر ناخدا ترس آشکاش ماجرا کیا ہے (جی)  
دلی کے رہنے والو اسد کو ستارہ مت 287

بچارہ چند روز کا یاں بیہمان ہے (غ+)

یہ دونوں مقطع دیوان میں شامل نہیں کیے گئے۔ پری گارنا کا خیال ہے کہ گلتا ہے سماجی دقتوں اور رکاوٹوں کی وجہ سے غالب کا عشق اور بھی بڑک اٹھا۔ کہا جاسکتا ہے کہ ذیل کی غزل اس نورانی جذبہ عشق کی ترجمانی کرتی ہے جس میں مرزا اس زمانے میں گرفتار تھے:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی 298

میری وحشت میری شہرت ہی سہی (غ+)

قطع کچھ نہ تعلق ہم سے

کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (غ+)

میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی

اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی (غ+)



- 299 ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے  
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی (خ+)  
ہم کوئی ترک وفا کرتے ہیں  
نہ سہی عشقِ مصیبت ہی سہی (خ+)  
کچھ تو دے اے فلکِ انصاف  
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی (خ+)  
ہم بھی تسلیم کی ٹو ڈالیں گے  
بے نیازی تری عادت ہی سہی (خ+)  
یار سے چھینر چلی جائے اسد  
مگر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی (خ+)

ذیل کا مقطع بھی اسی زمانے کی ایک غزل کا ہے:

- 196 اس جفا مشرب پہ عاشق ہوں کہ کبھے ہے اسد  
مالِ سنی کو مباح اور خولیا صوفی کو حلال (خ)

یہ مقطع بھی دیوان میں شامل نہیں۔ اس سے خیال ہوتا ہے کہ اس لڑکی کا میلان درپردہ یا اعلانیہ تشیع کی جانب رہا ہو۔ بہر حال اتنا کہا جاسکتا ہے کہ وہ کوئی "ذمیرہ" اور شاید بہت پرست یا بے دین لڑکی تھی اور جیسا کہ ان اشعار میں اشارہ ہے مرزا کا میر انصاف اس کی خاطر کچھ بھی کر گزرنے اور "دارس" مذہب ہونے کو بھی تیار تھا:

- 144 یادِ روزے کے نفسِ درگرمِ یارب تھا  
نالہ دل پہ کمرِ دامنِ قطعِ شب تھا (خ)  
145 آفرکارِ گرفتارِ سرِ زلفِ ہوا  
دلی دیوانہ کہ "دارس" ہر مذہب تھا (خ)

مرزا کے اس گہرے تعلقِ خاطر کے بارے میں یوسف حسین خاں صاف صاف لکھتے

”غالب کی غزلیات سے بالکل واضح ہے کہ ان کے کلام میں لفظ ’عشق‘ کا اطلاق نہ تو عشقِ انجمنی پر ہوتا ہے اور نہ ہی تامل کے ان رشتوں پر جو میاں بیوی کے درمیان ہونے چاہئیں۔ غالب کے لیے عشقِ شاعری کے معمولات میں شامل ایک رگی بات بھی نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسی قوت ہے، جس کے عکس اس کے وہ داخلی قوانین ہیں جو اسی میں مضمر ہیں۔“ (39)

یہ امر بھی مہر کے نام مرزا کے ناول بالا خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ستم پیشہ ڈومنی جلد ہی اس دنیا سے کوچ کر گئی۔ یہ داغ کتنا گہرا تھا اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ چالیس سال بعد بھی اس کی ہوک غالب کے دل میں رہ رہ کے اٹھتی تھی۔ اسی خط میں لکھا ہے کہ:

”چالیس چالیس برس کا یہ واقعہ ہے... کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنے زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ جانتا ہوں کہ تمہارے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔“ (40)

مہر کے نام کا یہ خط 1859/1860 کا ہے۔ غالب ڈومنی کے واقعہ کو چالیس چالیس سال پہلے کا بتا رہے ہیں، یعنی یہ سانحہ 1817 اور 1819 کے بیچ کا ہو سکتا ہے جب غالب کی عمر انیس سے انیس سال رہی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ آگرہ چھوڑ کر دہلی میں رہنے لگے تھے۔ اس امر کی تصدیق بھی تذکرہ نگار کرتے ہیں کہ قطعہ نما غزل ’درد سے میرے ہے... داغ‘ جو نسخہ حمید یہ میں ملتی ہے معشوق کا مرثیہ ہے۔ نسخہ بھوپال خطِ غالب (نخ) کی دریافت کے بعد اب صحیح تاریخ کا تعین مشکل نہیں رہا کیونکہ یہ غزل صاحبِ نخ پر موجود ہے۔ اب قطعیت سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ انیس برس کے فوراً بعد کا واقعہ ہے اور مقطع سے ظاہر ہے کہ محبوبہ کے انتقال کا واقعہ دہلی ہی میں ہوا:

207-208

درد سے میرے ہے تجھ کو خیرا دی ہاے ہاے م کیا ہوئی خالم تری غفلت شعاری ہاے ہاے  
خیرے دل میں گردنہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ م تو نے پھر کیوں کی تھی میری تمکیدی ہاے ہاے  
کیوں مری غم خوار کی کا تجھ کو آتا تھا خیال م دشمنی اپنی تھی میری درست داری ہاے ہاے

میر بھر کا تو نے پیان وفا باندھا تو کیا م عمر کو بھی تو نہیں ہے پایداری ہائے ہائے  
 زہر گنتی ہے مجھے آب و ہوائے زندگی م یعنی تجھ سے حتیٰ اسے ناسازگاری ہائے ہائے  
 گل فغانی ہائے تاز جلوہ کو کیا ہو گیا م خاک پر ہوتی ہے حیرتی کارِ کاری ہائے ہائے  
 شرم رسوائی سے جا بچنا غائب خاک میں م ختم ہے اہلت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے  
 خاک میں ناموس، پیان محبت مل گئی م اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ہائے  
 ہاتھ ہی تیغِ آزما کا کام سے جاتا رہا م دل پہ اک گئے نہ پالا دھم کاری ہائے ہائے  
 کس طرح کالے کوئی شب ہائے تاریک حال م ہے نظر خورِ خورِ اختر شادی ہائے ہائے  
 گوشِ مجبورِ پیام و چشمِ محروم جمال م ایک دلِ حس پر یہ ناامید داری ہائے ہائے  
 عشق نے پکڑا تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ م رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہائے ہائے  
 گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھ لیتا اسد میری دلی ہی میں ہوتی تھی یہ طواری ہائے ہائے  
 یہ فزل مرے یا نوے کے انداز میں لکھی گئی ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ اشعار  
 سے سچا حزن و غم الٹکتا ہے۔ غنی پیان وفا، دوستداری، بیقراری، تنگساری وغیرہ قصودات  
 عشقیہ شاعری کی روایت کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں، لیکن شرمِ رسوائی، رازداری اور غفلتِ شعاری  
 کے پیچھے شرم و حیا سے متصف ایک خوددار اور غیرت مند بیکر خیالی بھی ابھرتا ہے۔

اس دردناک واقعہ کا ذکر غالب نے مظفر حسین خاں کے نام ایک قاری خط میں بھی  
 کیا ہے جو ’بیچ آجک‘ میں شامل ہے۔<sup>(41)</sup> اس سے معلوم ہوتا ہے کہ خون کا رستا زندگی بھر  
 جاری رہا:

”.. محبت کی بونابھی پر ہار کرتا ہوں کہ بزمِ وصال کی شمع روشن نہیں کی (اور  
 میں) داغِ قرانی سے سلگ رہا ہوں... اس وقت نعتِ غمِ بزمِ رگِ ہاں میں اتر  
 رہا ہے اور چشمہ چشمہِ غریبِ دل آنکھوں سے ٹپک رہا ہے۔ اپنے آپ کو زاری  
 سے کس طرح ہار رکھوں اور دل کو کون سے بہانے سے گردابِ غم سے باہر  
 نکالوں۔ عہدِ جوانی میں میرا چہرہ میرے ہاتھوں سے تیرا دو سیاہ تھا اور پری رگوں  
 کا سودا میں سنا تھا۔ یہ نہراپ بلا (قدرت نے) میرے سطر میں بھی ڈالا  
 ہے اور جنازہ دوست کے راستے میں میرے مبر کی بنیاد سے گردا ڈالی ہے۔

روشن دلوں میں اپنے محبوب کے ماتم میں بوریا ٹھیکیں و سیاہ پوش رہا ہوں اور سیاہ راتوں میں غم کی تہائی میں بھی ہوئی شمع کا پردہ اندھ وہ ہم خواب محبوب کہ وقت و دارِ شدت و شک سے جسے سپردِ خدا نہ کیا جاسکے، کیسا قسم ہے کہ اس کے جسم ناز میں کو سپردِ خاک کر دیا جائے اور وہ مصروف کہ جس کو ترس کی فکر لگ جانے کے خوف سے چمن میں نہ لے جائیں، کیسا غم ہے کہ اس کی خوش کو قبرستان لے جایا جائے۔

فرد: خاک طوں ہار کہ در معرضِ آہر وجود  
زلف و رخ در کھد و سنبل و گل ہار و ہد

(ترجمہ: خاک برہاد ہو جائے جو مظاہرِ ہستی میں سے زلف و رخ کو اپنے اندر سمجھ لیتی ہے اور (ان کے عوض) سنبل اور پھولوں کی فصل دیتی ہے)

اس عباد کو جس کا دام (ای) نوٹ کیا ہو، اور اس کا شکار قہر سے نکل بھاگا ہو، آسودگی سے کیا تعلق اور اس گل جیس کا جس کے ہاتھ پھول نہ لگیں بلکہ پھولوں کا پودا ہی مرہا چکا ہو اس کا غرضی سے کیا واسطہ۔ محبت کے ہذب، یکا گشت کو درجہ، قبولیت تکلف اگرچہ ایک عمر کی جانفشانی کے بعد ہی ہوتا ہے لیکن (پھر بھی) دل دینے والے ہاتھ ہیں کہ یہ کس مرہے کی محبت اور حمایت ہے۔ آفرین اس محبوب، وفا شعار پر کہ جس نے طمانی کا درجہ و محبوب سے برعاد دیا ہو اور ادا و ناز سے جس کا دل لیا ہے اسی کی محبت میں جان دے دی ہو۔<sup>(42)</sup> (ترجمہ پر تو رو میلہ)

اس خط میں دشمنوں کا نال لگا گویا کھل گیا ہے۔ ہم نے اسے صنوبر احمد علوی کے ترجمہ سے بھی ملایا لیکن اس ترجمہ کو کہیں زیادہ با اثر اور اصل کی روح کا ترجمان پایا، گویا اندر کی ہوک سمجھ کر عبارت میں آ گئی ہو۔ اقتباس کی طوالت مستحسن نہیں لیکن موضوع زیر بحث کے ضمن میں اس کی ناگزیریت سے صرف نظر کرنا بھی قرین انصاف نہیں۔

اس وارداتِ قلبی نے غالب کے تخلیقی ذہن و شعریات پر کیا اثر ڈالا، پری گارنا اسے جن الفاظ میں لکھتی ہیں اس سے بہتر ممکن نہیں:

”سب ہاتھ ہیں کہ ہذب کی شدت فطرتِ انسانی کی گہرائی اور لطافت کی

سنائی ہے لیکن جیسا کہ دیوانہ کی نے لکھا ہے "تھپ تھپوں کی لٹائیوں کو صفحہ قرطاس پر غفلت کرنا صرف ایک فنکار کے بس میں ہے۔" اگرچہ اس کی شدت میں کمی ہوگی اور گردِ دایام نے اس کو قدرے دھندلا دیا لیکن اس عشق کی یاد شاعر کے دل و دماغ سے کبھی کوٹھیں ہوئی، غمِ محبت کی مایوسیت کے اوراک نے شاعر کی ساری زندگی کی دائمی قدر کی حیثیت اختیار کر لی۔ نو جوان مغنیہ ہمیشہ کے لیے غالب کی شاعری کا ایک جزو بن گئی اور اس کی جھلک کبھی ہم کو شوخ و طرار مسخوڑا حتم پیشہ کے بیکر میں تو کبھی پشاک کے معاملے میں لاپرواہی اور اپنی نکل جڑائی سے شاعر کے جذبات میں بھان بھان بھان کرنے والی دل فریب زہرہ دلی مغنیہ کے روپ میں دکھائی دیتی ہے اور یا پھر شعر کا چست اور پھرتا ہوا آہنگ ہمیں اس کے وجود کی یاد دلاتا ہے۔<sup>(143)</sup> (ترجمہ اسامہ فاروقی)

ذہنی سے تعلق کا تذکرہ غالب کے خطوط میں جملہ بھر ہے۔ ہم نے دیکھا کہ اس دردناک ادوات کا غالب کی ابتدائی شاعری سے کتنا گہرا تعلق ہو سکتا ہے، اس کی کچھ جھلک ہم نے اوپر پیش کی۔ لائقِ توجہ ہے کہ یہ ناچنگی اور آموزگاری کا وہی زمانہ ہے جس کے کلام کو صاحبانِ ذوق اور معاصرینِ قلم بعید از فہم اور دور از کار قرار دیتے رہے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ کیسے شدید درد و غم کے خاموش قدموں کی چاپ اس پورے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ غزل کی دنیا میں سب کچھ ایمانی اور خیالی ہوتا ہے، جہاں مجاز اور حقیقت کے درمیان سرحد جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا، اکثر دھندلی اور نااستوار ہوتی ہے۔ موضوع کتنا ہی واقعاتی ہو، غزل کی انصافیت اُسے تمثیلی و تمحیی رنگ دے دیتی ہے اور یوں کوئی بھی واقعہ کسی لمحے خاص یا ذاتِ واحد کا نہ ہو کر عمومی کیفیات و صورتِ حال میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ یوں بھی شعر کا محدود ہونا اس کے لامحدود ہونے میں حائل نہیں ہونا چاہیے۔ یہ سبک ہندی کے بنیادی تقاضوں میں سے ہے۔ بہر حال جیسا کہ ہم نے دیکھا، ابتدائے عمر کا کلام سارے کا سارا دور از کار اور مطلق نہیں تھا نہ ہی سارے کا سارا مسخوڑا کیا گیا، راکھ کے ڈبیر میں دھنکی پنکھاریوں اور دلی دلی آگ کی بھی کمی نہیں اور یہ کئی جگہ ہے۔ یہ اشارہ پہلے کیا جا چکا ہے کہ اس دور کے کلام کا خاصا بڑا حصہ یعنی تقریباً 70 فیصد

مداولہ و بیان میں نقل ہوا ہے اور آج اس کا شمار غالب کے مایہ ناز اور مقبول عام کلام میں ہوتا ہے جس کی حسن کاری اور معنی آفرینی کی داد ایک زمانہ دیتا ہے، لیکن بہت کم لوگوں کو اندازہ ہے کہ یہ اشعار اسی زمانے کے ہیں جسے عرف عام میں ناپختگی اور بکوردی کا زمانہ کہہ کر مطلق کیا گیا۔



## دل گداخت اور جدلیاتی نشان

ہم نے دیکھا کہ نوجوان غالب کی واردات عشق کے ضمن میں جس غزل اور مرثیہ کا ذکر کیا گیا اس کا تعلق انیس برس یا فوراً بعد کے زمانے سے ہے۔ ان دونوں کا پہلا اندراج نسخہ بھوپال خطبہ غالب (نخ) کے حاشیہ پر ساتھ ساتھ ملتا ہے۔

اس میں کلام نہیں کہ یہ سارا کلام 'عشق کے جذبہ نورانی کے درد و کرب' سے بھرا ہوا ہے۔ غور شدہ الاسلام کا بھی یہی خیال ہے کہ ابتدائی عمر کے ان اشعار میں ہمیں غزل کے روایتی مضامین کی نہیں بلکہ غالب کی محبت ارضی کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں۔<sup>(44)</sup> اس حقیقت کے باوجود کہ غزل میں پہنچ کر اس عشق ارضی کی غزل کی ایمانیت کے اصولوں کے مطابق خاصی قلب ماییت ہو جاتی ہے، لیکن مرکزی جیکر خیالی کو پھر بھی پہچانا جاسکتا ہے۔ ان اشعار کی شدت تاثیر اور دروندی کو سبھی مبصرین اور شارحین نے نشان زد کیا ہے۔ اضطرابی نوعیت کے کلام میں فنی و تخلیقی محاسن بالاعتزام پائے جائیں یہ ضروری نہیں ہے، کیونکہ باطنی کیفیت بہت کچھ آنکھوں سے دیکھنے والے آلسو کی ہوتی ہے جس پر اختیار تو کیا، کئی بار اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ غالب کی جس جدلیاتی کیفیت کا ہم نے ذکر کیا تھا اور جس کے بارے میں اشارہ کیا تھا کہ ہو سکتا ہے اس کا تعلق لاشعوری افتاد و نہاد سے ہو۔ دوسرے لفظوں میں یہ وضع گویا غالب کے تخلیقی دستخطوں کے مترادف ہو سکتی ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو اضطرابی کلام میں بھی اس کی جھلک ملنا چاہیے کیونکہ اضطرابی کلام کا گہرا تعلق لاشعور کی گہرائیوں سے ہو سکتا ہے۔ چنانچہ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ذہن غالب کے جدلیاتی قدموں کی چاپ نمایاں یا مدغم ابتدائے عمر کے اس نوع کے کلام میں سنی جاسکتی

ہے یا نہیں۔

دونوں غزلوں کا متن پہلے پیش کیا جائیگا ہے۔ پہلے 'مثنیٰ مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی' پر نظر ڈالتے ہیں۔ 'ہی سہی' کلمہ تاکید ہے اور جہاں یہ ایک خاص طرح کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے، یہ بے تعلقی اور بے نیازی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ فارسی میں یہ سیدھے، موزوں کے معنی میں ہے، سرو سہی۔ موجودہ معنی میں یہ ہندی ہے، ہندی / اردو میں یہ کلمہ تاکیدی ہے۔ ہاں، بیشک، خوب، اچھا، ٹھیک، یقیناً وغیرہ۔ جملہ میں استعمال سے اس کے معنی کھلتے ہیں۔ لہجے کا اثر بھی پڑتا ہے، اچھا تو یونانی سہی، آؤ تو سہی، یولو تو سہی، ایسے ہی سہی، زیادہ تر ہی یا تو کے ساتھ مستعمل ہے جس سے معنی میں تاکیدی کیفیت پیدا ہوتی ہے (دیکھیے پلیس، ص 707)۔ اس میں خاصا ابہام اور کشاکش بھی ہے، تاغریا لہجے کی ذرا سی تبدیلی سے معنی کیا سے کیا ہو جاتے ہیں۔ غلام حسنین قدر بلکرای کو غالب نے سہی کے بارے میں جو لکھا ہے خاصا دلچسپ ہے گویا غالب کو روزمرہ کی ثقافتی ناگزیریت اور زبان کے جدلیت شعار ہونے کا گہرا احساس تھا۔ غلام حسنین قدر بلکرای نے غالب سے 'سہی' کے معنی پر جیسے اور لکھا کہ فارسی لغت میں اس کا ترجمہ کیا آیا ہے۔ اس پر غالب نے انہیں خاصا آڑے ہاتھوں لیا اور چلتے چلتے قہقہے پر بھی ہاتھ صاف کرنے سے نہیں چو کے، ملاحظہ ہو:

”سوال: ”بار سے چھیڑ چلی جاتے اسد“

گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

تاریخ: دہن دکھا کر ترا تمامہ دلوں شراب

زادہا تھہ کو کروں مرہونی احسان تو سہی

اس 'سہی' اور 'تو سہی' کا ترجمہ فارسی لغت میں کیا آیا ہے؟ (قدر)

جواب: اسماء کے یا لغات کے واسطے یہ بات ہے کہ عربی میں یہ کہتے ہیں اور فارسی میں یہ اور

ہندی میں یہ۔ طرز گفتار ہندی کا فارسی اور فارسی کا ہندی کبھی نہیں ہو سکتا۔ مثلاً 'چوری کا گڑ بیٹھا'،

اس کی فارسی نہ پوچھئے گا، مگر نادان۔ 'سہی' اور 'تو سہی' کی فارسی کیوں کہہئے؟ یہ روزمرہ اردو ہے:

گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

اس مطلب کے مطابق فارسی مہارت یوں ہو سکتی ہے: ”وصل اگر نیست حسرت، نیز حالے دارد“۔

زاہدا تجھ کو کروں مریدانِ احسان تو سہی

ایک نوع کی حسیہ، ایک قسم کا دھڑکن ہے .. اہل ہند کی فارسی اسی طرح خام اور ناقص رہی کہ اصول میں انھوں نے فارسی کے قواعد کی تطبیق عربی سے چاہی اور اردو کے خاص روزمرہ کے فارسی بنایا کیے۔ ہندی میں 'کچھ نہیں' کی جگہ 'خاک نہیں' بولتے ہیں۔ فارسی میں 'بچہ نیست' کی جگہ 'خاک نیست' بھی کوئی نہ کہے گا۔ فکیل چاروں شانے چت گرا ہے

کشتہ بر کشتہ چاہاں بود وگر خاک بود

یعنی "بچہ نہ" "لا حول ولا قوہ"

ایک جگہ سے مجھ کو خط آیا۔ چونکہ میں 'بلی ماراں' کے مجھے میں رہتا ہوں، اس نے پتا لکھا کہ 'دور محمد گربہ سگساں' وہ فارسی، (45)

لگتا ہے 'سگساں' کی جدلیاتی نوعیت کی ردیف غالب کو خاصی مرغوب تھی۔ نثرء حمید یہ کی ایک اور مشہور غزل / نوحہ غم ہی سہی نثرء شادی نہ سہی / اور ایک رباعی / دید سہی / نیز ہند کی دو غزلوں / نہ سہی ہم سے پر اس بات میں وفا ہے تو سہی / (بعد 1857) اور / اسیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی / (بعد 1868) کی ردیفوں میں بھی 'سہی' سے فضا سازی کی گئی ہے۔ زیرِ نظر غزل 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی' عشق اور وحشت (دیوانگی) کی کشاکش سے شروع ہوتی ہے، یعنی دعائے عشق تو صادق ہے لیکن اگر تمہارے نزدیک یہ دیوانگی ہے تو دیوانگی ہی سہی۔ (یہاں نکتہ یہ ہے کہ دیوانگی، عشق کی ضد ہے لیکن لازمہ عشق بھی ہے) مزید یہ کہ وحشت باعش رسوائی ہے لیکن وہی چیز جو عاشق کے لیے باعث رسوائی ہے، معشوق کے لیے باعثِ شہرت ہے۔ گویا عشق اور وحشت کی جدلیت کو گردش میں لا کر غالب کی تخلیقیت نے وحشت کے رواچی متعینہ معنی کی تکلیف کردی، یوں گرہ کے کھل جانے سے سامنے کے معمولی لفظوں میں ایک انوکھی معنویاتی کشاکش پیدا ہو گئی۔ (2) دوسرے شعر قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے، میں بھی حرکیاتِ نفی کا تعلق 'تعلق' اور 'عداوت' کی کشاکش اور تکلیف میں کا رہا ہے۔ عشق اور عداوت ظاہری ساخت میں ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب کے ابداع نے دونوں کی زیریں ساخت میں وحدت دیکھ لی کہ دونوں کی بنیاد میں ایک طرح کا تعلق (رشتہ) بھی ہے اور یہاں یہی رشتہ مقصود ہے۔ چنانچہ عشق



نہیں تو عداوت ہی سہی گویا کچھ نہ کچھ رشتہ تو بنا رہے، عداوت ہی کا رشتہ سہی۔ غالب نے یہ مضمون اسی جدلیاتی گردش کے ساتھ اسی زمانے کی ایک اور غزل میں بھی برتا ہے:

دارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو (ریح +)

295

کیسے جیسے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

یہاں محبت اور عداوت کا رشتہ ایک عام سے فعل 'کرنا' سے بندھا ہوا ہے اور غزل زیر بحث میں لفظ 'تعلق' ہے۔ یوں عداوت جو معنی کے اعتبار سے منفی ہے، جدلیات نفی سے اس کی منفیت کا ڈنک نکل گیا اور عداوت مبدل بہ قبولیت ہو گئی ہے جس سے شعر چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ (3) یہی قطعیہٴ 'مجلس' اور 'خلوت' میں بھی ہے، 'ہی سہی' کی ردیف بھائے خود حرکیات نفی کی فضا سازی میں مدد دے رہی ہے یعنی یہ نہیں تو وہ سہی۔ دکھ میں قلب اتنا گداز ہو گیا ہے کہ واردات میں سب کچھ گوارا ہے۔ غالب کے یہاں شعر کا لطف کہہ دینے میں نہیں محسوس کرا دینے میں ہے۔ یہاں غالب کی قطعیہٴ نے Irony کی جدلیت سے بھی کام لیا ہے یعنی مجلس میں اگر میرا ہونا باعث رسوائی ہے تو خلوت میں ہی سہی۔ اور عشق کا مقصود خلوت ہی تو ہے۔ یہ مکر شاعرانہ بھی ہے جو بھائے خود جدلیت اساس ہے۔ حرکیات نفی کا ادنیٰ کمال یہ ہے کہ شعر کے خیالی نیکر میں معنی کی تقلیب ہوجاتی ہے اور لفظوں کی فوقیتی درجہ بندی ٹوٹ جاتی ہے جیسا کہ یہاں مجلس اور خلوت کی توقعات معنوی میں ہوا ہے، غالب نے معشوق کی ترجیحات مخالفانہ کو شعری منطق سے مقلب کر کے عاشق کے حق میں کر لیا ہے اور اس خوبی سے کہ اس کا تو نہیں ہو سکتا۔ (4) یہاں جدلیت، دشمنی اور دوستی میں ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ یہ غزل واردات قلبی کے تناؤ اور کرب و اضطراب کے زمانے کی ہے۔ دونوں مصرعوں میں الگ الگ مقدمہ قائم کر کے اور پہلے سے دوسرے کا رد کر کے عاشق کی فوقیت کو قائم کر دیا ہے۔ یہ جدلیت خارجی ساخت میں ہے، زیریں ساخت میں جدلیت منفی اور بھی پر لطف ہے یعنی کشاکش غیر اور اپنے میں ہے جو دکھائی نہیں دیتی، یعنی محبت غیر سے اور دشمنی اپنے سے، لیکن دشمنی میں 'نہیں' ڈال کر کہا ہے 'ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے' گویا یہ ہمارے بس میں نہیں۔ لیکن خود سے دشمنی نہ

کرنا (دوسرے لفظوں میں اپنے نفع نقصان کا خیال کرنا) یہ تو ہمارے بس میں ہے۔ اس قدر سادہ الفاظ میں اس قدر پیچیدہ خیال رکھ دینا اعجاز شعری ہے، غالب کے تحقیقی ذہن کو اس میں کمال حاصل ہے اور اس کا ثبوت قدم قدم پر ملتا ہے۔ (5) وفا عشق کا شعار ہے، ترک وفا عشق کی نفی ہے۔ ترک وفا نہ کرنا نفی کی نفی ہے یعنی ہم قائم بہ وفا ہیں، بھلے ہی عشق مصیبت ہو۔ حرکیات نفی ترک وفا، عشق اور مصیبت میں ہے جو شعری حسن کاری کی جان ہے۔ (6) فلک با انصاف اگر کچھ نہیں دیتا تو آہ و فریاد کی اجازت ہی سہی۔ یہ مضمون جیسے بدل بدل کر غالب کے یہاں بار بار ابھرتا ہے۔ کبھی ناکرودہ گناہوں کی حسرت کی داد کے طور پر، کبھی فرشتوں کے کلیں پر ناحق پکڑے جانے پر، کبھی اربانوں کے نہ نکلنے پر۔ یہاں قطعییت کچھ نہ دینے اور آہ و فریاد کی رخصت دینے میں ہے دونوں میں رہا فعل 'دینا' سے قائم ہوا ہے۔ (7) اس شعر میں معنی کی کثرت کی داد نظم علما علیائی نے بھی دی ہے جو داد دینے میں غاصے بخیل واقع ہوئے ہیں۔ سہا بھد دی کے بقول شعر ادبی اعجاز کے مرتبے کو پہنچ گیا ہے۔ حرکیات جدلیاتی واضح طور پر نیاز و بے نیازی میں ہے۔ نیاز مندی کے لیے تسلیم آیا ہے لیکن لفظ عادت بمقابلہ غم موجود ہے۔ ہر چند کہ دونوں کم و بیش ہم معنی ہیں لیکن غالب نے یہاں تسلیم کی خودائیس گے کہہ کر جدلیاتی گردش کو ایک اور بل دے دیا ہے اور لطف و تاشیر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے یعنی بے نیازی کے مقابلے میں نیاز مندی مزاج کا حصہ تو نہیں، لیکن اب مجبوری ہے تو کیا کریں، یہ امر مجبوری تسلیم کی خودائیس پڑے گی۔ (8) مقطع میں بھی کشاکش اور نہاد کی وہی جدلیاتی کیفیت ہے گویا پوری غزل کی روح فجز کر آگئی ہے۔ بظاہر کوئی کلمہ نفی نہیں اور یار سے چھوڑ کے چلے جانے میں اثبات ہی اثبات ہے لیکن پورا شعر جدلیاتی تفاعل سے معمور ہے جو وصل اور حسرت کی قطعییت میں نہ نشین ہے، اور بچ پونجیے تو جس کی چھوٹ پوری غزل کی شعری تکفیل پر پڑ رہی ہے۔

اس تجربے کے بعد لاشعوری افتاد وہی اور جدلیاتی گردش کے بارے میں کسی مزید تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہ غزل اور وہ مرثیہ نما غزل دونوں (نسخ) کے حاشیہ پر تقریباً

ساتھ ساتھ لکھی گئی ہیں جنہیں بعد میں فقط ایک لفظ کی تبدیلی سے دیوانِ متبادل میں شامل کیا گیا۔ مقطع میں اولاً ’نہیںزخوہاں سے تھا‘ دیوان میں اسے ’یار سے چھیڑ کر دیا گیا، ملاوہ اس کے ایک لفظ بھی نہیں بدلا گیا۔

اب ایک نظر اس قطعہ بند غزل (درد سے میرے ہے تجھ کو دستکاری ہائے ہائے) پر بھی ڈال لی جائے جسے نظم طباطبائی بھی معشوق کا مرثیہ کہتے ہیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ بھی انیس بیس برس کے زمانہ کا کلام ہے۔ غزل کو پڑھتے ہوئے بادیِ انشراح میں اس پر جدلیاتی گردش کا گمان نہیں گزرتا، لیکن کلیدی لفظوں کے خیالی بیکروں کو نظر میں رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ درومندی کی فضا ان تصورات کی کشاکش باہمی اور نفیِ در نفی سے نکلتی ہوئی ہے۔ ہائے ہائے کی تکرار اور عشق و محبت کے تعلقات باہمی کی بازآفرینی سے عجب ساں بندی ہوئی ہے۔ جانے والا جا چکا ہے، سرِ پشیم درد میرِ المیہ کا قلب ہے جو خون ہو چکا ہے اور درد و داغ اور حزن و سوز و حال سے بھرا ہوا ہے۔ معشوقِ ستم پیشہ آخری الوداع کے بعد میرِ المیہ کے درد سے دستبردار ہے۔ ظاہر ہے کہ غفلتِ شعاری محبت کی پردہ داری کے باعث تھی۔ مطلع ہی سے غالب نے دستکاری کو غفلتِ شعاری کے مخالف کے طور پر برتا ہے۔ نیز گزرے ہوئے زمانے کے کیف و نشاط و دوستداری و عنفوانی اور موجودہ دائمی فراق و درد و سوگداری میں جو افتراقیت یا نفیِ مضمر ہے، اس کی شدت اور محرومی کو جگہ جگہ ’کیا‘ اور ’کیوں‘ کے استفہامیہ سے مزید گہرا کر دیا ہے (کیا ہوئی ظالم تری غفلتِ شعاری ہائے ہائے / یا / اکلشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہو گیا / یا / کیوں مری غم خواری کا تجھ کو آیا تھا خیال / یا / تو نے پھر کیوں کی تھی مری غم گساری ہائے ہائے / ان استفہامیہ نحوی وسائل سے بھی اشعار کی جدلیاتی گردش جو نشاط اور محرومی کے خیالی بیکروں میں مضمر ہے مزید ہمیز ہو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں آشوبِ غم کا حوصلہ نہ ہونا نگہگساری سے کشاکش باہمی کے رشتے میں ہے۔ نہ تو نے اس قدر دوستداری کی ہوتی نہ آج اتنا زیادہ دردِ جدائی ہوتا، گویا دوستداری ہی دشمنی تھی۔ یہاں جدلیاتی تعامل سے دوستداری کے معنی مقلوب ہو گئے۔ بحر کے بیان و قافیا میں اثبات ہے لیکن عمر کی ناپائیداری کی بھی ظاہر سے اس کا رد کر دیا ہے۔

گل فشانی ہائے ناز جلوہ مجیب و غریب خیالی بیکر ہے۔ خاک پر لالہ کاری ہونا غالب کا محبوب تصور ہے (خاک میں کیا صورتیں اٹخ...) ”کیا ہو گیا“ کہہ کر غالب نے چیم زدین میں یادوں کی ایک دنیا آباد کر دی ہے جو گل فشانی ہائے ناز جلوہ کے معدوم ہونے سے درد کی نہیں میں بدل گئی ہے۔ غور طلب ہے اگرچہ گل فشانی اور لالہ کاری دونوں کی اساس پھول میں ہے لیکن دونوں کے بیکر الگ الگ ہیں اور دونوں میں مخالف ہے، لالہ کاری لہو رنگ ہے اور گل فشانی ناز جلوہ کی ہے۔ گویا دونوں ایک دوسرے کی تھلیب سے مستحیث حاصل کرتے ہیں، یعنی پہلے تو اپنے جلوہ ناز کے پھول برساتا تھا، اور اب خود تھہ پر پھول برساتے جا رہے ہیں۔ اسی طرح تنقا آزما اور نظم کاری میں نسبت ہے لیکن دونوں مصرعوں میں کیفیت ہدایاتی گردش کی ہے۔ یہی معاملہ عشق کے وحشت کا رنگ نہ پکڑنے اور ذوق خواری کے رو جانے کا ہے۔ اگلے شعر میں ہائے کی تکرار فنی ملو ہے ہی کیونکہ ہائے کلمہ درد ہے جو اپنے معنی حاصل کرتا ہے خوشی کے غیاب سے۔ بعینہ ذوق خواری، ناامیدواری، خو کردہ اختر شماری، ذبح کاری، پردہ داری، ناساز کاری، ناپائیداری، یہ سب وال ہیں محرومی کی صورت حالات پر جو اندوہناک ہے۔ یہی صورت حالات پہلے مصرعوں کی بھی ہے یعنی شرم رسوائی سے غلاب خاک میں جا چھپنا، عشق کا وحشت کا رنگ نہ پکڑ سکتا، گوش کا مجبور پیام یا جسم کا محروم جمال ہونا، وغیرہ یہ سب محرومی و غیر موجودگی کے ہدایت اساس خیالی بیکر ہیں جو کسی ایسے تصور کے سیاق میں ہیں جو کبھی تھا اور اب نہیں رہا، یہ حرکیات جست و بود اس پورے قطعے کی ساخت اور بین السطور میں جاری و ساری رہتی ہے جس سے یہ مرثیہ نما غزل ایسا درد آلود مرقع بن گئی ہے جس کی شدت اور تاثیر کبھی کم نہ ہوگی۔ عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ میں غالب نے عشق اور وحشت میں فرق کیا ہے اور دونوں کو بلور binary بھی برتا ہے، گویا وحشت مظہر ہے درجہ تکمیل عشق کی، یعنی ابھی جذب و جنوں کی وہ کیفیت پیدا ہی نہ ہوئی تھی اور ذوق خواری کی حسرت نکلی ہی نہ تھی کہ موج خوں سر سے گزر گئی۔ (غور طلب ہے جس طرح وحشت کے معمولہ معنی بے ذہل ہو گئے، ذوق خواری کے معمولہ معنی کی بھی تھلیب ہو گئی ہے) مقطع سے

معلوم ہوتا ہے کہ جب یہ قیامت گزری تو غالب دہلی میں تھے:

گر مصیبت تھی تو طربت میں اٹھا لیتا اسد

298

بھری دلی ہی میں ہوئی تھی یہ غماری ہائے

بعد کو جب یہ مرثیہ نما غزل متداول دیوان میں شامل کی گئی تو مقطع کو جس میں امر واقعہ سے مطابقت کے واضح شواہد موجود تھے، غالب نے القط کر دیا، اور اوپر کا شعر 'عشق نے پکڑا نہ تھا'... جس میں تخلص بھی آیا ہے غالب نے بڑھا دیا، غالب اس لیے کہ اصل مقطع کی واقعیت غزل کی شعری ایمائیت کے خلاف تھی۔

ہم نے دیکھا کہ جس افتادہ ذہنی یا تخلیقی عمل میں جدلیاتی حرکیات کے تفاعل کا سوال ہم نے باب اول میں حالی کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے اٹھایا تھا، اس کی واضح آہٹ ابتدائے عمر کے اضطرابی کلام میں صاف سنی جاسکتی ہے، بلکہ غالب کے دلِ گداختہ کی دھڑکنوں کے ساتھ سنی جاسکتی ہے۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس تخلیقی وضع میں ایسی طرفگی اور بیساختگی آتی جائے گی کہ 'بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا' گویا نیرنگ نظر قائم ہوتا ہے اور پتہ بھی نہیں چلنے پاتا کہ کیسے قائم ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جہاں شاعری جادو کا سا اثر کرنے لگتی ہے۔ غرضیکہ کہاں 'نہ نکلے خشت منگ' استخوان ہروں ز قاصبہ' یا 'ساتھ جننش کے بیک برخاستن طے ہو گیا' اور کہاں 'ورو سے میرے ہے تجھ کو بھڑکاری ہائے' یا 'عشق مجھ کو نہیں دشت ہی سہی'۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ زیر بحث دونوں غزلوں میں جدلیاتی معنی مستری اور طرفگی ہی نہیں، بشریت، بے ساختگی اور موتیوں کی سی آب بھی ہے، جو آگے چل کر غالب کے تخلیقی دھچکا بن جاتی ہے۔ پس ان تجزیوں کی روشنی میں اس امر سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جدلیاتی تخلیقی وضع کے نشانات روایت اول یعنی 19 برس کے زمانے ہی سے ملنے لگتے ہیں جو آئندہ کے سفر میں روشن سے روشن تر ہوتے چلے گئے۔ اگلے باب میں اس مقدمہ کی روشنی میں ہم روایت اول کے اپنے مطالعے کو جاری رکھیں گے۔

شب کہ برق سوز دل سے زہرہ ہر آب تھا  
 قطعہ جوالہ ہر یک قطعہ گداب تھا  
 واں کرم کو عذر بخش تھا جہاں گمیر ورام  
 گریبے سے یاں پہنہ ہائش کب سیلاب تھا  
 واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال  
 یاں ہجوم افک میں تارنگہ نایاب تھا  
 جلوہ گل نے کیا تھا واں چراغاں آجھو  
 یاں رواں مزگان ہنیم تر سے غول تاب تھا  
 فرش سے تاعرش، واں طوفان تھا موج رنگ کا  
 یاں زمیں سے آسماں تک سوسن کا باب تھا  
 نامکھاس اس رنگ سے غوناہ پکانے کا  
 دل کہ ادنیٰ کاوش ناخن سے لذت یاب تھا

## حواشی

- 1 یادگار غالب، ص 102-103
- 2 آب حیات، ص 502
- 3 یادگار، ص 100
- 4 ایضاً، ص 101
- 5 حمید احمد خاں، ص 91
- 6 ایضاً، ص 90
- 7 شیخ محمد اکرام، ص 58
- 8 یادگار، ص 101
- 9 ایضاً، ص 101
- 10 پرلی گارنا، ص 133
- 11 یادگار، ص 133، 134
- 12 ایضاً، ص 102
- 13 کالی داس گپتا، ص 14
- 14 پرلی گارنا، ص 135
- 15 آب حیات، ص 505
- 16 یادگار، ص 102
- 17 غالب نامہ، ص 52
- 18 کالی داس گپتا، ص 13، 108
- 19 مفتی محمد انور الحق (مرتب)، دیوان غالب جدید، المعروف بہ النسخہ حمید، طبع نو، لکھنؤ 1982
- 20 دیوان غالب، جلد غالب (نسخہ مرثی زائد)، مرتبہ اکبر علی خاں مرثی زائد، رام پور 1969؛ اور نو بدانت، بیاض غالب، جلد غالب، مکتوبہ 1231 ج 1، 1816، مشمولہ نقوش غالب نمبر (دوم)، مرتبہ شاعر احمد فاروقی، لاہور 1969
- 21 پرلی گارنا، ص 86

- 22 یادگار، ص 98
- 23 دیوان غالب، نسخہ عرشی، سرچہ احتیاطی عرشی، طبع کراچہ 1958
- 24 کالی داس گچتا رضا، دیوان غالب کامل، نسخہ رضا، بمبئی 1988
- 25 محمود ہندی، ص 204
- 26 حمید احمد خاں، ص 91
- 27 ذکر غالب، ص 42
- 28 کالی داس گچتا رضا، ص 29
- 29 ایضاً، ص 82، 81، 80، 79، 29، 27
- 30 پری گارنا، ص 116-115
- 31 ترجمہ اسامہ فاروقی، ص 51: تنویر احمد علوی، ص 252
- 32 اردوئے معلیٰ (2)، ص 495
- 33 ایضاً، ص 496
- 34 ایضاً، ص 497
- 35 دارے کرمانی، ص 103
- 36 پری گارنا، ص 116
- 37 ذکر غالب، ص 51
- 38 ایضاً، ص 51، 50
- 39 یوسف حسین خاں، ص 152: پری گارنا، ص 117
- 40 اردوئے معلیٰ (2)، ص 495
- 41 کلیات مکتوبات لاری مع علی آہنگ، ص 654
- 42 ایضاً، ترجمہ پرتو دوریلو، ص 227
- 43 پری گارنا، ص 125
- 44 محمد شید الاسلام، ص 240
- 45 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1038



## باب ہشتم

# روایتِ اوّل بخطِ غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد (مکتوبہ 1816)

میں ہشتم واسطہء دخلشن نظر فرمیں  
لیکن مہم کہ صنم کرشید دیدہ ہوں  
پیدا نہیں ہے اصل تک و تا و جستجو  
ماہو سوچ آپ زبان نہ بدہ ہوں  
ہوں گرمی نکالہ تصور سے لغہ رنج  
میں مضطرب کلشن نا آفریدہ ہوں  
دیتا ہوں کشکال کو خن سے سرینیں  
مضطرب تارہائے گلوے نہ بدہ ہوں



خاطر نشان رہے کہ ہمارا مقصد اردو کلام غالب کی نئی شرح فراہم کرنا نہیں ہے۔ یہ شارحین کا کام ہے۔ ہم جملہ شارحین و ماہرین کے کام کی قدر کرتے ہیں۔ لیکن ہمارا سفر الگ نوعیت کا ہے اور ہماری سعی و جستجو کی جہت دوسری ہے۔ یہ کسی کے رد یا تحالف میں بھی نہیں ہے۔ بلکہ اس اعتبار سے ہم جملہ ماہرین اور شارحین کے ممنون ہیں کہ اگر ان کے کارناموں اور دقیقہ سنجیوں کی بدولت غالب ڈسکورس یہاں تک نہ پہنچا ہوتا جہاں وہ اس وقت ہے تو ہمارے لیے اس وقت طلب راہ میں قدم اٹھانا آسان نہ تھا۔ تاہم ماہرین نے غالب کے بارے میں سب گتھیوں کو حل کر لیا ہو ایسا بھی نہیں ہے۔ غالب کے تحقیقی سفر، ذہن و زندگی اور فکر و فن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں اور بہت سے پیچیدہ سوال اس

نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے جاسکے۔ غالب کے گنجینہ معنی کے ظلم کے بھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز واضح نہیں ہوئے۔ متن کی قوتِ دماں کے محور پر قاری کے قائل کے ساتھ مل کر معنی پروری کر رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ ہوں بھی کوئی تعبیر آخری تعبیر نہیں ہو سکتی نہ ہی کوئی تعبیر آئندہ تعبیروں کے امکانات ختم کر سکتی ہے۔ پھر غالب کا تو معاملہ ہی ایسا ہے کہ ہر تعبیر خواہ وہ کتنی ہی مکمل نظر آئے ہوئے تخیلِ راقی ہے۔ متن کو دیکھنے اور متن میں داخل ہونے کے کئی طریقے اور کئی چرائے ہیں۔ ایک ہی ایہ ایک تجسس ہمارا بھی ہے کہ غالب کی افتادِ راقی، یا سائیکی میں، یا لاشعوری تخلیقی نہاد میں وہ کیا چیز ہے جو ہر سامنے کے تصور کو 'لٹاری' یا رد کر دیتی ہے اور روزمرہ کی معمولہ حقیقت میں طرفگی کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو نکال لیتی ہے۔ چنانچہ اوراقِ آئندہ میں اس سمت میں ہم اپنا سفر جاری رکھیں گے اور پہلے اس کلام کا احاطہ کریں گے جو نام نہاد کجروی یا ناچنگی کے زمانے سے منسوب ہے اور زیادہ تر ان دو فنون پر مشتمل ہے جو نسخہٴ ہوپال بخطِ غالب (مکتوبہ 1816) اور نسخہٴ ہوپال مشمولہٴ نسخہٴ حمید یہ (مکتوبہ 1821) کہلاتا ہے اور جو بالترتیب انیس برس اور چوبیس برس تک کی عمر کا کلام ہے، فوراً بعد کا کچھ کلام حاشیوں پر ملتا ہے۔ اس زمانے کے کلام کے خاصے حصے کو مطلق اور بعید از فہم سمجھ کر منسوخ کر دیا گیا تھا جس کی کچھ غزلوں کی ایک جھلک ہم بابِ ہفتم میں دیکھ آئے ہیں اور یہ بحث کر چکے ہیں کہ یہ سارا کلام تمام و کمال ایسا نہیں تھا۔

اپنے مطالعے میں اسکاٹی حد تک ہم کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب کو نظر میں رکھیں گے تاکہ ارتقائی ذہنی افتاد کا کچھ اندازہ رہے جو روایتی ردیف و ارتقائی ترتیب میں ممکن نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ہم فقط ان اشعار سے سروکار رکھیں گے جو کسی نہ کسی اعتبار سے غورِ طلب ہیں اور ہمارے مرکزی بحث سے کچھ نہ کچھ علاقہ رکھتے ہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی مضر ہے۔ تنقید لاکھ سرورہی و تجزیاتی ہونے کا دعویٰ کرے، موضوعیت سے یکسر آزاد نہیں ہو سکتی۔ متن معصوم نہیں ہے، یعنی غیر جانب دار یا بے لوث نہیں ہے۔ اس لیے کہ خود مصنف کا ذہن تاریخ و تہذیب کی تشکیل ہے۔ یہی کیفیت غلام کے ذہن کی بھی ہے۔ لہذا تنقید کیونکر

معصوم ہو سکتی ہے۔ تاہم متن جو ثقافتی تشکیل اور سرپرست راز ہے، تنقید کا کام اس کے طلسمات کو کھولنا، اس سے ہم کلام ہونا، اس کی داخلی و خارجی ساختوں کو دیکھنا اور امکانی حد تک اس کے رازوں تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ یہ کام کما حقہ اپنے مقصد پر پورا اترے، یہ ضروری نہیں ہے۔ تنقیدی مفروضہ اگر وہ لفظ توقعات پر قائم کیا گیا ہے تو بعض شکات کی قییم و کمراد سے یا تو اپنے آپ ساقط ہو جاتا ہے، یا اگر تنقید کا سرچھج راہ میں ہے تو ہر قدم کے ساتھ معناتی امکانات اور انکشافات روشن سے روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

غالب نے عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھا ہے:

”پندرہ سے بچیس سال کی عمر تک میں پیچیدہ مضامین میں دقتِ فنی کی داد دیتا رہا اور دس سال میں اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب کر لیا۔ لیکن جب میں خود پر تنقیدی نظر ڈالنے کے قابل ہوا تو یہ اشعار میری نظر سے گر گئے۔“  
(عمود ہندی، ص 159)

روایتِ اول یعنی نسخہٴ بھوپال خطِ غالب مکتوبہ 1816ء، یعنی 19 برس تک غالب کے کل اشعار کی تعداد 1784 تھی، اور روایتِ دوم یعنی نسخہٴ بھوپال (عید یہ) مکتوبہ 1821ء: یعنی 24 برس کی عمر تک یہ تعداد کل 2585 اشعار تک پہنچ گئی، جیسا کہ خود غالب نے لکھا ہے کہ اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب ہو گیا۔ (ایضاً، ص 159) اس کا انتخاب جو خدا دل دیوان کہلاتا ہے جب پہلی بار شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے، اس میں سے 753 اشعار نو عمری کے ان دونوں سطحوں سے لیے گئے تھے، (رضاء، ص 29، 79) باقی اشعار کو منسوخ کر دیا گیا جن پر عرف عام میں ”نام“، ”پانچس“، ”پیچیدہ“ یا ”ہیداز فہم“ ہونے کا الزام تھا۔ مولانا فضل حق خیر آبادی یا صدر الدین آزاد کے مشوروں کو کیا دخل تھا کیا نہیں۔ اس بارے میں کوئی دستاویزی ثبوت نہیں۔ پچھلے باب میں اس مسئلہ پر ہم گفتگو کر چکے ہیں۔

زیر نظر باب میں ہم 19 برس تک کے کلام کو نظر میں رکھیں گے۔ اگلے باب میں چوبیس بچیس برس تک کا کلام زیر بحث آئے گا۔ مزید یہ کہ اس میں سے جو کلام خدا دل دیوان کے لیے منتخب ہوا، اس کو بھی نشان زد کرتے چلیں گے تاکہ منسوخ کلام اور منتخب

کلام دونوں میں ہم اپنے بحث کے مرکزی مسئلہ کا سراغ لگائیں۔

دوہری کے کلام کو نشان زد کرتے ہوئے کہ کون سا انھیں برس سے پہلے کا ہے اور کون سا چوبیس برس سے پہلے کا یا کون سا منسوخ کیا گیا اور کون سا منسوخ نہیں کیا گیا تھا یعنی منتخب کیا گیا، اس کے لیے ہم وہی علاقہ استعمال کریں گے جو امتیاز علی خاں عرشی نے نسخہ عرشی میں مقرر کی تھیں اور جنھیں کالیداس گپتا رضائنے برقرار رکھا ہے؛ نیز جنھیں ہم پہلے باب سے استعمال کرتے آرہے ہیں جو یوں ہیں:

روایت اول یعنی نسخہ بھوپال عظیمہ غالب مکتوبہ 1816 (19 برس) = (نخ)

روایت دوم یعنی نسخہ بھوپال (مشمولہ نسخہ حیدریہ) مکتوبہ 1821 (24 برس) = (ق)

متداول دیوان = (م)

دونوں قدیم نسخوں کے حاشیے پر جو اشعار نسخہ کی کتابت کے بعد اضافہ ہوئے ہیں، انھیں جمع (اضافہ) کے نشان یعنی (نخ +) اور (ق +) سے ظاہر کیا گیا ہے۔ (نخ) یا (ق) کے نیچے چھوٹی کثیر (نخ) (ق) سے مراد ہے کہ شعر متداول دیوان میں شامل کیا گیا، عدم کثیر کا مطلب ہے دیوان میں شامل نہیں ہے یعنی کلام منسوخ۔ متداول دیوان (م) کے بارے میں معلوم ہے کہ دیوان اردو پہلی بار اکتوبر 1841 میں چھپا لیکن یہ آٹھ سال پہلے 16 اپریل 1833 کو مرتب ہو چکا تھا۔ (رضاء ص 13، 14، 32)

ہم نے اپنے کام کے لیے کالیداس گپتا رضہ کا دیوان غالب کامل (نسخہ رضا) بار سوم جو 15 فروری 1995 کو ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی سے شائع ہوا تھا استعمال کیا ہے، اس لیے کہ یہ سب سے زیادہ مکمل اور صحیح ایڈیشن ہے۔

نسخہ بھوپال عظیمہ غالب (نخ) کا اصل نقلی نسخہ بھی غالب ہو چکا ہے اور نسخہ بھوپال (ق) جو نسخہ حیدریہ کے نام سے چھپا تھا اس کا اصل مخطوطہ تو پہلے ہی گم ہو چکا تھا یعنی دونوں کے اصل نسخے دستیاب نہیں۔ ہم اپنے قدیم آثار کا کیسا اچھا خیال رکھتے ہیں۔ نسخہ رضا جو ہمارے پیش نظر ہے اس میں نسخہ بھوپال عظیمہ غالب کی عرشی زاوہ اور ثار احمد فاروقی کی عکسی اشاعتیں بنیاد بنائی گئی ہیں۔ اسی طرح نسخہ بھوپال (مشمولہ نسخہ حیدریہ) مرتبہ مفتی محمد انوار الحق کے لیے

اس کے تین مطبوعہ نسخوں اور چوتھے اہم مطبوعہ نسخے مرتبہ حیدر احمد خاں کے متن کو بنیاد بنایا گیا ہے جو ہر اعتبار سے معتبر اور مستند ہے۔ سنہ ۱۸۷۱ء کے قلعین کے لیے نسخہ کالیڈاس گپتا رضا اور توجیت غالب مرتبہ رضا سے مدد لی گئی ہے، جہاں کسی دوسرے ماخذ سے استفادہ کیا گیا ہے اس کا بھی ذکر کر دیا گیا ہے۔

آئیے ہم اب اپنا مشکل سفر شروع کریں:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے

۱۴۰

مذا عا عطا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (ق۱+)

یہ شعر غزل سر دیوان کا ہے یعنی 'مفتش قریاوی' ہے کسی کی... 'نور بھوپال بھوپال غالب' یعنی روایتِ اڈال (مثنوی حیدریہ) کا آغاز بھی اسی غزل سے ہوتا ہے اور دیرِ نظر اہم شعر بھی اسی غیر معمولی غزل کا حصہ ہے جو حاشیہ 'ق۱' پر بڑھا دیا گیا۔ ہر چند کہ کالیڈاس گپتا رضا نے 'نظیدن' والے شعر کو 15 برس کی ذیل میں رکھا ہے لیکن شعر زیر بحث 'آگہی دام شنیدن'... 'یقیناً نظیدن' والے شعر سے پہلے کا ہے اور شروع جوانی کے زمانے کا ہے جب غالب پر چاروں طرف سے یلغار تھی کہ وہ ناقابلِ فہم اور مہمل شعر کہتے ہیں۔ وہ رواج عام سے بچد نفرت تو کرتے ہی تھے، اصل مسئلہ یہ تھا کہ اُن کا ذہن حقیقت کو جس طرح انگیز کرتا تھا اور جس طرح سے تشکیل شعر کرتا تھا وہ عام روش سے بہت کچھ الگ تھا۔ ان کے جہانِ معنی میں شروع ہی سے ایک تہوج تھا وہ معنی کے جس نگہبند نا آفریدیہ کی بات کرتا چاہتے تھے، سامنے کی روایتی زبان اس کی تاب نہ لاسکتی تھی۔ اس راز کو غالب نے کچھ تو اپنی ذاتی امتحان سے اور کچھ سببِ ہندی بالخصوص خیالِ بند بیدل کے اثر سے شروع ہی میں پایا تھا کہ معنی فقط اتنا نہیں جتنا آگہوں کے سامنے ہے۔ یعنی معمولہ معنی جس کی ترجمانی روایتی زبان یا رواج عام کرتا ہے، وہی کل معنی نہیں۔ روایتی رکی زبان معنی پر پردے ڈال دیتی ہے اور جہانِ معنی کے اُن چھوئے خیلے یا اُن دیکھے جزیرے نظر ہی نہیں آتے۔ غالب نے شروع ہی سے روایتی طرزِ انکھار سے بہ شدت عمارت گریز کیا، اگرچہ انہیں بہت کچھ سننا اور سہنا پڑا لیکن خدا داد ذہانت اور طباطبائی سے اس نکتہ کو انہوں نے پایا تھا کہ معمولہ معانی

رہی یا حاضر معانی ہیں اور حاضر معانی ناور یا نایاب یا انوکھے معانی نہیں ہو سکتے۔ معانی جتنے حاضر ہیں یا رواج عام سے سانسے ہیں، اُسے غیب میں بھی ہیں اور ان کی پر تیں یا سوچ کا عمل بھی فقط اتنا نہیں جو فہم عام کا عمل ہے۔ فہم عام کا عمل میکاگی یا منطقی عمل ہے اور تخلیقی عمل میکاگی عمل نہیں۔ سامنے کی زبان میکاگی طور پر سوچتی اور دیکھتی ہے اور فقط عام قاری کے لیے قابل قبول ہو سکتی ہے۔ لیکن پُر حوصلہ، متخیل یا داخلی واردات یا تجربہ و احساس کی وہ پر تیں جو اندھیرے یا تجربہ یا غیب میں ہیں، زبان کے روایتی منطقی اظہار اور رواج عام سے باہر ہیں۔ چنانچہ جب تک فہم عام کی پامال راہ سے انحراف نہ کیا جائے گا یا روایتی منطقی زبان کے بندھے نکلے طور طریقوں کو پاش پاش نہ کیا جائے گا، جدت اور نیا طریقہ خیال کا حق اور انہیں کیا جاسکتا۔ اس کا ایک طریقہ سامنے کے معنی، روایتی متن یا معمولہ معنی کو پلٹنا تھا۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک زبان کے رکی ڈھانچے کو توڑا نہ جائے اور عرف عام کی روایتی منطق کو روٹ نہ کیا جائے۔ جہان معنی بطور دریا کے ہے جس کا پاٹ ہے حد و حساب ہے۔ ہم ایک کنارے پر ہیں جہاں سے دوسرا کنارہ دکھائی نہیں دیتا۔ دکھائی نہ دینا اس کا ثبوت نہیں کہ دریا کا دوسرا کنارہ نہیں ہے۔ دریا کا صرف ایک کنارہ ہو یہ بھی ممکن نہیں۔ وہ کنارہ جس پر ہم ہیں رکی زبان کا کنارہ ہے اور وہ کنارہ جو غیب میں ہے اس تک رسائی کے لیے رکی زبان کے قید و بند سے رہائی پانا ضروری ہے۔ رہائی پانے کا عمل زبان کی افراقت کی تہ میں اترنے کا عمل ہے۔ مگر زبان کا جبر بھی اپنی جگہ ہے۔ فگرہ خیال پر بھی اسی کا پہرہ ہے اور اظہار پر بھی اسی کا پہرہ ہے۔ اس کے جبر کو توڑنا یا اس کے خول سے باہر نکلنا آسان بھی نہیں۔ اس سے یکسر باہر نکلنے سے عرصہ اہمال میں داخل ہونے کا خطرہ بھی ہے جو غالب ہار ہار مول لیتے ہیں۔ شعر کہتا بھی یا زبان کتنی بھی خود سرنگز ہو اس کو قاری سے کچھ تو کہنا ہے۔ یعنی اسلوب و اظہار ان دیکھے معنی کی تشکیل بھی کرے یا عدت و طریق کا حق بھی ادا کرے اور قاری سے یکسر بے نیاز بھی نہ ہو، اس کے لیے راستہ فقط ایک ہی تھا کہ زبان کی رکی زمین پر ہی اسے غیر رکی بنانے کی سعی کی جائے۔

تخلیق کی راہ میں سب سے بھاری پتھر زبان ہی ہے۔ جو کچھ کہنا ہے اسی کے ذریعہ

کہا ہے۔ پہلے سے کہے کو کہنے پر یہ قادر ہے لیکن اگر اُن سنا، اُن کہا یا نادر و نایاب کہا ہے تو اس کے لیے بھی اسی کی حدود کے اندر گفتگو کا لٹا پڑتی ہے۔ غالب کا تخلیقی تصور چونکہ اُن دیکھے، اُن کہے، اُن سنے کو گرفت میں لانے کا جو یا تھا، غالب کے یہاں زبان کا بخیمہ اکثر ادھڑنے لگتا ہے۔ اکثر وہ رکی زبان کی اُن سرحدوں پر ملتے ہیں جہاں زبان اور بے زبانی یا رکی معنی اور طرفہ معنی یک گونہ آنکھ بچھولی کھیلنے ہیں۔ یہ گفتگو نسخہ بھوپال بخلہ غالب سے نسخہ حمید یہ کے متن اور حواشی کے اشعار تک کئی جگہ دکھائی دیتی ہے، ملاحظہ ہو:

343 گر خاشی سے فائدہ افخاے حال ہے  
خوش ہوں کہ میری بات کھلی مجال ہے (ق)

349 نہ سائنش کی قننا نہ صلے کی پردا  
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی (ق+)  
یہ مشہور رباعی بھی اسی دور کی ہے:

352 مشکل ہے زبں کلام میرا اسے دل  
سن سن کے اسے سنخوردانِ کامل  
آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش  
گویم مشکل دگر نہ گویم مشکل (ق+)

اس میں بھی ”سنخوردانِ کامل“ کی جگہ اصلاً دوسرا مصرع ”ہوتے ہوں ملول اس کو سن کر چائل“ تھا (مرد، تنبی، ص 41) جسے دہلی آنے کے بعد غالب نے بدل کر ”سنخوردانِ کامل“ کر دیا (رضا، ص 352)۔

غالب زبان کے کوہ طور کی سیر کا عزم رکھتے ہیں تاکہ شاہد معنی کی جلوہ گری ہو سکے اگرچہ لازم نہیں کہ سب کو ملے ایک سا جواب۔ لگتا ہے غالب کے ذہن میں دقیق اور بیچ در بیچ معنی کی ایک نیم تاریک نیم روشن دنیا آباد تھی۔ رکی زبان کو چیلنج کرنے کا ایک طریقہ اس میں لا ڈالنے یعنی جدایات نفی سے رائج رسومات کو پٹھنے، اس پر سوال قائم کرنے، روایتی معنی کو رد کرنے، انظموں کے معمولہ خول کو شق کرنے اور اُن دیکھنے طرفہ شاہد معنی کو سامنے

لانے کا تھا۔ یہ عمل خاصاً وقت طلب اور صبر آزما تھا۔ اپنے عصر سے متصادم ہونے اور صدمہ پہنچانے والا خود کس درد و کرب سے نہیں گزر رہا اس کا اندازہ آسان نہیں۔ معنی کے ابداع اور طرفتی سے بے معنویت، خاموشی یا خانا صرف ایک قدم ہے۔ عرف عام کی آگہی کے لیے تو اس کا مدعا عطا ہی ہے۔ وہ تمام بڑے ادباں جو حقیقت کے آن دیکھے جزیروں کی سیاحت کا جو حکم لیتے ہیں، مدعا کے عطا ہونے یا خاموشی (سکوت) کو اصل مدعا یا معنی کی تلمذ قرار دینے سے احتراز نہیں کرتے۔ ممکن ہے کہ معمول کے ہر پہلو کو رد کرنے یا کھجیہ معنی کے طعم بلاغیر کو سامنے لانے کی باطنی تڑپ ہی وہ بے اختیارانہ تخلیقی قنوج ہو جس کے اضطراب سے حرکیات فنی کا تفاعل غالب کے ذہن و مزاج کا حصہ بنتا چلا گیا حتیٰ کہ ان کی تخلیقی افتاد میں بمنزلہ جوہر کے چاگزریں ہو گیا۔ ہم دیکھیں گے کہ ان کا ذہن و شعور جدلیاتی تفاعل میں اس حد تک رچا بسا ہوا ہے کہ ان کی بدیع گوئی و طرلگی خیال فطری طور پر اگر کسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے تو اسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے۔ یوں تو یہ پوری غزل ہی ایک نہایت طباع اور غیر معمولی شاعر کے طلوع کا پتہ دیتی ہے، تاہم زیر نظر شعر جو آگہی کے دام شنیدن بچھانے اور مدعا کے عطا ہونے کی جدلیاتی کشاکش کو مرکز نگاہ بناتا ہے، غالب کے تخلیقی ابداع کا دھچکا تو ہے ہی، نہ در تہ امکانات سے بھرپور ایک نئی معنیات کی آمد آمد کا اعلان نامہ بھی ہے۔

حالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ

(ق) ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں

طرز آفرین کچھ سربل طبع ہے

(غ) آئینہ خیال کو طوبی نما کہوں

میں اور صد ہزار نوائے بکر خراش

(ق) تو اور ایک وہ نقیدین کہ کیا کہوں

یہ چندہ برس کی عمر کی غزل ہے جس میں پہلا اور تیسرا شعر لکھ بھوپال (حمید یہ) کے حاشیے (ق) پر بڑھایا گیا، جبکہ دوسرا شعر اصل غزل کے ساتھ لکھ بھوپال علیہ غالب



(نخ) میں ملتا ہے۔ گمان بطور سوئے غم آیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں حرکیات لگی ہے۔ شعر میں دو مقدمات ہیں یعنی میرا گمان تو تجھے بے وفا کہتا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ تجھے بے وفا کہوں۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کا رد ہیں اور دونوں میں کشاکش ہے۔ ہے بے خدا نہ کردہ بمعنی خدا نہ کرے کہ تو میرے ساتھ ایسا برتاؤ کرے کہ میں تجھے بے وفا کہنے پر مجبور ہو جاؤں اور مجھے اپنے گمان سے منفصل ہونا پڑے۔ گمان میں بھی لگی مضمر ہے یعنی ہر گمانی۔ شعر کی طرف لگی دوہری لگی کی حرکیات سے ہے۔ ((ق)) ہی میں ملاحظہ ہو: ہے ہے خدا خواست وہ اور دشمنی: اے شوقِ منفصل یہ تجھے کیا خیال ہے)

شاعر کی نسبت طوطی سے اور طوطی کی نسبت آئینہ سے لازمہ روایت ہے، غالب کہتے ہیں کہ میرا آئینہ خیال بطور طوطی کے ہے جو میری نکتہ سرائی طبع کے لیے طرز آفریں ہے۔ یہاں مضمر نکتہ یہ ہے کہ طوطی نہا بطور طوطی کے تجرید در تجرید ہے۔ اول تو آئینہ خیال یعنی خیال کا آئینہ ہی ذاتی بیکر ہے، پھر طوطی دوہرا ذاتی بیکر ہے۔ یعنی یہ ذاتی استعارہ در استعارہ ہے۔ مزید یہ کہ طوطی کا آئینہ کو دیکھ دیکھ کر بولنا بھی جتنی بر غیاب یعنی جتنی بر لگی ہے کیونکہ جب تربیت کرتے ہیں تو پیچھے سے کوئی دوسرا بولتا ہے اور طوطی اپنا کلس دیکھ کر سمجھتی ہے کہ طوطی آئینہ بول رہی ہے۔ یوں جو اصل نہیں ہے اس کی مدد سے طوطی کو بولنا سکتا ہے۔ شاعر برہنہ کمالِ سخن طوطی شیریں مقال کہلاتا ہے، اسی طرح طوطی شیراز، طوطی ہند کے لقب عام ہیں۔ غرض وہی چیز جو جتنی بر عکس (لگی) ہے (یعنی غیاب) وہی طرز آفرین نکتہ سرائی طبع ہے۔ طوطی و آئینہ کا مضمون دیوان میں بار بار آیا ہے، ملاحظہ ہو:

162 ہر چند میں ہوں طوطی شیریں سخن ولے آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا (نخ)

223 از میر تا پہ ذوق دل و دل ہے آئینہ طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ (نخ)

نوائے جگر خراش اور تشدیدِ صاف صاف ایک دوسرے کا رد ہیں۔ گویا ایسی صورت حال جو ایک دوسرے کے معنائی بیکر کی ٹکڑب ٹکڑی کرتی ہے اور جتنی بر کشاکش لگی ہے جو resolve نہیں ہوتی، یعنی ایک طرف تو میری نوائے جگر خراش ہے اور دوسری طرف معشوق کا بالکل نہ سننا کہ گویا کچھ کہا ہی نہیں گیا۔ دونوں صورتوں کے بیچ جو لانا چل ہے یہی ہے اس الجھن

(aporia) کو کہ کیا کہوں کہہ کر ظاہر کیا ہے۔ فقط 'نوا' نہیں صد ہزار نوائے جگر خراش کہا ہے یعنی ہزاروں جگر خراش آوازیں اور دوسری طرف ایک 'تھکیدن' یعنی خاموشی، سناٹا، انکار۔ شعر کی طرف سے اس تنازع میں ہے کہ قوت کو یابی خاموشی پر حاوی ہونا چاہتی ہے اور خاموشی قوت کو یابی پر۔ حرکیات نفی کے حقیقی تفاعل سے طرفیں کھل گئی ہیں اور لطیف معنی بڑھ گیا ہے۔

پہ فیض بیدلی نومیڈی جاوید آساں ہے

141

کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آیا (نخ +)

یہ 19 برس کی عمر سے پہلے کی وہی بدنام زمانہ غزل ہے (تمنا شاے بیک کف بردن صد دل پسند آیا) جس کے صرف تین شعر غالب نے متداول دیوان میں رہنے دیے اور باقی تمام کو القاء کر دیا، اس لیے کہ پوری غزل بیدلانہ تھی جس میں ذیل کا بیت بہا مقطع بھی تھا:

اسد ہر جا سخن نے طرح بارغ تازہ ڈالی ہے

141

مجھے رنگ بہار ایجابی بیدل پسند آیا

شعر زیر بحث (پہ فیض بیدلی نومیڈی جاوید) کے دونوں مصرعوں میں معنی آفرینی بنی بر حرکیات نفی ہے۔ لیکن یہ نفی نفی مضر ہے۔ نومیڈی جاوید مشکل منزل ہے، یعنی ہم نے خواہشوں سے ہاتھ اٹھا لیا ہے اور اپنی بیدلی و بے نیازی کے فیض سے یہ ہمارے لیے آساں ہے۔ (مصرع اول کی 'بیدلی' میں بیدل بہر حال موجود ہیں) جو رشتہ نفی آساں اور مشکل میں ہے، وہی رشتہ نفی کشائش اور عقدہ میں بھی ہے۔ عقدہ مشکل استعارہ ہے دل افسردہ سے۔ کشائش سے توقع کی جاتی ہے عقدہ کو کھولنے کی، یعنی کشودکاری یا امید کی تکمیل کی۔ لیکن دنیا پر چونکہ رغبت ہے ہی نہیں، یعنی خوشی ہو تو کیا اور رنج ہو تو کیا۔ ہم نے دونوں کے روایتی معنی سے ہاتھ اٹھا لیا ہے۔ پس ہمارے دل افسردہ (عقدہ مشکل) کا یہ انوکھا پن کشائش کو پسند آ گیا ہے۔ یعنی کشائش جو مہارت ہے حل کرنے سے اس کو بھی ہمارے عقدہ مشکل کا ناقابل حل ہونا یعنی عقدہ بنا رہنا پسند ہے۔ تفصیل معنی کے دوران عقدہ مشکل اور کشائش دونوں کے خیالی میکروں کی تھلیب ہو گئی ہے اور شعر جدت ادا اور

مضمون آفرینی کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔

145

جوہر لکھ پرافنائی نیرنگ خیال

حسن آئینہ و آئینہ چمن مشرب تھا (خ)

عشق میں ہم نے ہی ابرام سے پرہیز کیا

ورنہ جو چاہیے اسباب تمنا سب تھا (ق+)

شعر کی ایک قرأت وہ ہو سکتی ہے جسے گیان چند جین نے پیش کیا ہے یعنی نیرنگی خیال کا شیوہ ترک کر کے جوہر لکھ پر توجہ کی جائے تو آئینہ حسن دکھائی دے گا جو چمن کی طرح رنگین ہوگا۔ یعنی موجودات کی رنگینیوں سے رہائی حاصل کرلو تو حسن کا صاف اور رنگین جلوہ دکھائی دے سکتا ہے لیکن یہ قرأت روایتی ہوگی۔ متن کچھ اور بھی کہتا ہے۔ جوہر اور آئینہ میں جو نسبت ہے وہ معلوم ہے لیکن آئینہ فقط حسن کا عکس بھر نہیں، آئینہ چمن مشرب بھی ہے اور چمن پوئلگوں اور رنگارنگ ہے۔ دوسرے لفظوں میں نیرنگی خیال کی پرافنائی سے ہٹ کر دیکھیں تو جوہر لکھ سے جو آئینہ حسن حاصل ہوتا ہے وہ بھی نیرنگ نظر ہے۔ یعنی کائنات جلوہ گاہ صفات ہے جو رنگارنگ ہیں اور صفات جو ہر ذات سے الگ نہیں۔ غالب اکثر و بیشتر روایتی تصورات کو بیدخل (subvert) کرتے ہیں۔ یہاں نیرنگ خیال کا روایتی مفہوم گردش میں آگیا ہے۔

دوسرا شعر ہر چند کہ صاف ہے لیکن غالب یہاں بھی توقع کو پلٹ دیتے ہیں۔ یعنی جب اسباب تمنا سب تھا تو عرف عام تو یہی چاہے گا کہ آرزو پوری ہو۔ غالب اس روایتی توقع کی نفی کرتے ہیں کہ عشق میں ہم نے ہی ابرام سے پرہیز کیا، ابرام بمعنی کبیدگی یا ضد۔ گویا عشق میں فقط اسباب تمنا ہی سب کچھ نہیں کچھ عوامل اور بھی ہو سکتے ہیں جو خیال خاطر کا درجہ رکھتے ہوں۔ شعر میں لطف کی بنا اسباب تمنا کی معناتی توقع کو پلٹ دینے پر ہے۔

147

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

کہتے ہیں جس کو عشق غفل ہے دماغ کا (خ)

سو بار بہر عشق سے آزاد ہم ہوئے

پر کیا کریں کہ دل ہی خدا ہے فراغ کا (ج۱۰)

بلبل اور بگل کا عشق مثالی ہے۔ غالب اس کی تھلیب کرتے ہیں اور انوکھی دلیل لاتے ہیں۔ دوسرا مصرع اگر بطور قولِ محال لیا جائے تو پہلا مصرع اس کی دلیل ہے کہ پھول بلبل کی حرکتوں کی فہمی اڑاتے ہیں۔ پھول کا ہنسا ہی اس کا کھلنا ہے۔ یعنی عشق کی دیوانگی کا یہ کرشمہ ہے کہ بلبل غنچہ کے پھول بننے پر فدا ہے اور یہی پھول کا کھلنا گویا معجزہ اڑاتا ہے۔ بلبل، بگل اور عشق تینوں کے روایتی معنی کو غالب نے پلٹ کے ایک انوکھی تعبیر قائم کردی اور وہ بھی اس شعری روایت میں جہاں عشق قدر اول ہے اور ہر شے پر مقدم ہے۔

پہلا مصرع آزادی پر بیخ ہے۔ لیکن دوسرا آزادی کا فراغت کی نفی پر۔ لطفِ معنی آزادی اور عدم فراغت یعنی گرفتاری کی کشاکش میں ہے جس سے دونوں تصورات سادہ نہیں رہے کہ کئی بار خود انسان اپنی فطرت کو سمجھ نہیں پاتا۔ شعر میں لطفِ معنی کا جدلیات نفی کی کشاکش سے پیدا ہوتا ظاہر ہے۔

سراپا رہمن عشق و ناگزیر الفج ہستی

151

عبادتِ برق کی کرتا ہوں اور الموس حاصل کا (بخ)

یہ شعر بھی 19 برس سے پہلے کے اس زمانے کا ہے جب صحرائے خن میں خامہ بیدل علی الاعلان عصائے خضر کا حکم رکھتا تھا۔ ایسے اشعار کی تشکیل اکثر و بیشتر بطور *enigma* معما کے ہوتی ہے جہاں جدلیات نفی کے قائل نام سے ایک معنی کے دوسرے معنی کو رد کرنے سے ایسا جدلیاتی عرصہ حاصل ہوتا ہے جو لائٹل رہتا ہے اور چونکہ لائٹل رہتا ہے۔ ایسی طرقل کا باب واکرتا ہے جس کی کوئی تعبیر پوری تعبیر نہیں ہو سکتی۔ تعبیریں جتنی کی جاتی ہیں لامحالہ موزونی ہیں، شارمین کی اپنی اپنی ہیں اور مشن کی جدلیاتی قوت کو ختم (exhaust) نہیں کر سکتیں۔ غالب کا مقن کھلا ہوا ہے اور اس کا حسن طرفوں کے کھلے رہنے کی جدلیات میں پوشیدہ ہے کہ میں سراپا رہمن عشق ہوں (جو الفج ہستی کی نفی ہے)۔

اور مجھے اللہِ ہستی بھی ہے یعنی اپنی جان بھی پیاری ہے۔ یہ دونوں چیزیں بیک وقت تو ہو نہیں سکتیں، لیکن کیا کیا جائے کہ ہیں۔ بالکل ایسے کہ کوئی برقی کی پرستش بھی کرے اور غرض (حاصل) کے بل جانے کا افسوس بھی کرے۔ غالب اکثر اس aporia پر رائے زنی کرتے ہیں کہ انسان جانتا ہے کہ عصیاں کیا ہے پھر بھی عصیاں کرتا ہے۔ انسان کو معلوم ہے کہ یہ راہ چاہی کو جاتی ہے لیکن انسان اسی راہ پر چلتا ہے۔ جس چیز سے منع کیا جاتا ہے۔ انسان اس کی طرف کھینچتا ہے (پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا) زندگی میں ہر شے منطقی نہیں۔ بہت سی چیزوں کی کوئی سہل توجیہ نہیں۔ حقیقت متناظر ہے۔ رشتوں کے بندھن بچ و بچ ہیں اور اکثر ایک دوسرے کی تکذیب کرتے ہیں۔ اس نوع کے اشعار کی کوئی قطعی تعبیر ممکن نہیں۔ بات فقط کشائش معنی ہی کی نہیں بلکہ مقدمات کے رد و رد سے جو جدلیاتی مقناطیسی عرصہ پیدا ہوتا ہے وہ شعر کو بطور کُھل برقیہ دیتا ہے اور میکا کی زبان اس کی تحلیل کی تاب نہیں لاسکتی۔

لحافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

153

جہن زنگار ہے آئینہ باوبہاری کا (ج)

اس شعر کا شمار بھی غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ اس میں بھی انھوں نے دو مقدمات کے رد و رد سے مضمون آفرینی و طرقلی کا سامان پیدا کیا ہے۔ لحافت اور کثافت دونوں ساوہ نہیں، کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بطور قول محال ہے اور دلیل دوسرے مصرع میں ہے کہ دیکھ لو باوبہاری مثل آئینہ کے ہے اور جہاں آئینہ ہے وہاں زنگار (کثافت) لازم ہے، سو جہن باوبہاری کے آئینے کے زنگار کا زنگار ہے۔ دوسرے لفظوں میں روحانیت محض یا ذات محض بے معنی ہے، روحانیت کا بغیر مادیات کے یا ذات کا بغیر صفات کے آئینہ ادراک میں آنا محال ہے۔ غالب کا شعر لحافت، کثافت، آئینہ، زنگار کسی تصور کو جامہ نہیں رہنے دیتا بلکہ نئی جہم کی جدلیاتی گردش سے تمام خیالی بیکروں کی معمولہ معنویت کو کھینچا بدل دیتا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب جو کہہ رہے ہیں وہ بودھی فلسفہٴ لسان Apoha کے عین مماش ہے یا یوں کہیے کہ سوئزر سے پہلے وہ سوئزر کے

اس راز سے آگاہ تھے :

IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES  
WITHOUT POSITIVE TERMS

دوسرے لفظوں میں غالب کے شعر نے اس فلسفہ کو کہ معنی کی کارگزاری میں حرکیات نفی کا جو ہر جاگزین ہے دو مصرعوں میں ایسے سمیٹ دیا ہے کہ شعر معنی کی حسن کاری کا کرشمہ بن گیا ہے۔

182  
مزدے شش جہت درآئند باز ہے  
یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا (خ)  
وا کر دیے ہیں شوق نے بند خطاب حسن  
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ق+)

آئندہ استعارہ ہے عالم حیرت سے، غالب کہتے ہیں کہ فیضانِ فیب کا پرتو مردے شش جہت یعنی سارے عالم پر کھلا ہے، لیکن عام و خاص، ناقص و کامل سب حیرت میں ڈوبے ہوئے ہیں اور حقیقت ناشائسی میں سب ایک جیسے ہیں۔ یعنی پرتو حقیقت کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ زبان گنگ اور عقل و دانش بے بس ہے، چنانچہ عارف و جاہل کا امتیاز جو ویسے برحق ہے حقیقت کی بے خبری کے اعتبار سے بے معنی محض ہے۔

شوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ہمد تن دید ہو جائے، یعنی خود نظر ہو جائے۔ عالم شوق نے خطابِ حسن کے بند کھول دیے ہیں اور حسن ہی حسن کا دُور ہے۔ لیکن غالب کی باریک بین نظر نے جدلیاتِ نفی کے ذرا سے مس سے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ حسن بے حجاب کا 'جلوہ' تو 'نگاہ' ہی سے ہوگا۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ حسن بے حجاب تو ہے لیکن غیر از نگاہ کوئی حائل نہیں۔ یہ دوہری نفی ہے (یعنی 'غیر' اور 'نہیں') شعر عجیب و غریب لطافت اور نکلتے آفرینی کا حامل ہے۔ اول تو یہ کہ غیر از نگاہ کوئی حائل نہیں یا اب صرف نگاہ حائل ہے، دونوں حیرانہ بیان ایک نہیں یا سو فیصد ہم معنی نہیں، ہو ہی نہیں سکتے۔ پہلے کلمہ میں محاصلِ نفی نے معنی میں جو انکاد (resistance) اور نتیجہ جو شدت پیدا کر دی ہے، دوسرے کلمہ یعنی مثبت حیرانہ میں وہ بات نہیں۔ دوسرے یہ کہ نگاہ جو غیر مرئی ہے غالب کے حیرانہ بیان اور

حرکیات نفی نے اسے غیر مرئی نہیں رہنے دیا، گویا وہ کوئی 'غیر' شے (Intruder) ہے جسے بعدِ غلبہ حسن کے وا ہونے کے بعد وہاں نہیں ہونا چاہیے تھا۔ نفی کی معمولی سی گردش سے نگاہ کو جو بجائے خود شوقِ مجسم ہے، شوق اور جلوۂ حسن کے درمیان 'غیر' بنا دینا کتنے آفرینی اور خیال بندی کا اعجاز نہیں تو کیا ہے۔

163

یہ ہوں در دوسر اہل سلامت تا چند

مشکلِ عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا (خ)

تعجب ہے کہ یہ بے مثل شعر متداول دیوان کے انتخاب میں نہیں آیا۔ 'سوزِ اول' میں پہلے مصرع میں چار اضافتیں تھیں، ہوں در دوسر اہل سلامت تا چند۔ غالب نے جب وکشن سے قاریت زدگی کے غلو کو دور کیا تو پہلی اضافت کو بدل کر 'ہوں' کر دیا اور مصرع رواں ہو گیا۔ تو اہل اضافت صیب ہے لیکن غالب کا کمال ہے کہ تین تین اضافتیں پانی کی طرح رواں ہو جاتی ہیں اور احساس تک نہیں ہوتا۔

پہلے مصرع میں بے حد ایجاز ہے، لعلب معنی کی تشکیل اس خاطر میں دوسرے مصرع سے ہوتی ہے جہاں مشکلِ عشق کے معنی کو 'مطلب نہیں آساں میرا' کہہ کر نفیِ ظاہر سے subvert کر دیا ہے۔ میں اہل سلامت یعنی اعتدال پسند لوگوں کے لیے در دوسر ہوں، وہ مجھے ہوس پیشہ سمجھتے ہیں، جبکہ میری عشقِ وثیقی جو خود میرے لیے معتد ہے، میانِ طبع لوگوں کی سمجھ میں کیسے آسکتی ہے۔ عشق و ہوس میں کشاکش معنی ہے جس سے غالب یہاں ٹکسر نئے معنی پیدا کرتے ہیں۔ نیز اہل سلامت، سلیم الطبع یا میانہ رو لوگ وہی ہیں جو روشِ عام، رواجی زبان، یا عامۃ الورد و طور طریقوں کے مارے ہوئے ہیں۔ ان کی توقعات اور ان کی رسمیات غالب کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ عام لوگوں کے عمومی تصورات سے نفور ہونا اور عیشِ پا افتادہ توقعات کو ردِ تشکیل کرنا غالب کی جدلیاتی افتاد اور ذہن و مزاج کا خاص تقاضا بھی ہے۔

170

یہ بہاراں میں خزاں حاصل خیالِ عندیہ

رنگِ گلِ آفتابِ کدہ ہے زبرِ بالِ عندیہ (خ)

حقیقت ہرگز وہ نہیں جو نظر آتی ہے اور معانی بھی ہرگز اسے نہیں جتنے نگاہ کے سامنے ہیں۔ خزاں کا تصور بہار کے بغیر اور بہار کا تصور خزاں کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتا۔ غالب کا ذہن اکثر و بیشتر جدلیات فنی کے تخلیقی جزو و مد سے معنی کے متعینہ و معمولہ تصور سے آگے دیکھتا ہے جس میں خزاں و بہار دونوں کے رنگ گھلے ملے ہیں اور بہار خزاں کے اور خزاں بہار کے تعاقب میں ہے۔ عندیہ رریف ہے۔ خیال عندیہ کو استعارہ کیا ہے ذہن رسا کا کہ بلبل بہار میں بھی خزاں کی سی کیفیت رکھتی ہے، یعنی بلبل پھولوں پر چٹھی تو ہے مگر اس کے پروں کے نیچے پھولوں کا رنگ گویا دھکتی آگ کا آتش کدہ ہے جو بہار کو پھونک دے گا۔ رنگ گل کی آتش سے مناسبت غزل کی شعریات کا حصہ ہے۔ لیکن رنگ گل میں آگ دیکھنا ایک بات ہے، اور رنگ گل کی بہار میں خزاں کی آمد کو دیکھ لینا یکسر الگ مضمون ہے کہ خزاں و بہار دونوں کے روایتی معنی کی تھلیب ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب کی تخلیقیت اور تکمیل شعر کا عمل جدلیات فنی میں یکجہ اس طرح گھٹا ہوا ہے کہ اکثر ان کی قوت متحیلہ جب حقیقت کو انگیز کرتی ہے تو جدلیاتی ہیراپے کے ساتھ ہی انگیز کرتی ہے۔

سمجھا ہوا ہوں عشق میں نقصان کو فائدہ

181

جتنا کہ ناامید تر امیدوار تر (ق+)

تعجب ہے کہ یہ لاجواب شعر بھی خدا دل انتخاب میں نہیں آیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں فنی کا تعامل ظاہر ہے۔ لفظوں کے روایتی معنی کو پھٹنا اور پلٹے ہوئے معنی کو دلیل شعری سے غیش منظر میں لے آنا اور یکسر نئے معنی قائم کر دینا غالب کا خاص شیوہ ہے۔ عشق میں دولت و رسوائی سرمایہ سعادت ہے یعنی عشق میں نقصان ایک طرح کا فائدہ ہے۔ یہاں تک تو روایتی معنیات کا حصہ ہے، اب غالب کی خلاقی دیکھیے کہ جتنا کہ ناامید زیادہ ہوتا ہوں، اتنا زیادہ خود کو امیدوار سمجھتا ہوں، یعنی عشق میں جتنی ناکامی ہوتی ہے دراصل وہ کامیابی و کامرانی ہے۔ شعر کا مزہ ناکامی کو کامیابی میں بدلنے اور ناامید تر اور امیدوار تر کی کشاکش فنی میں ہے۔



زبانِ اہلِ زبان میں ہے مرگ خاموشی

یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانی شمع (بج)

زبان، اہلِ زبان، زبانی، بات، خاموشی، بزم، شمع، روشن، مرگ ہر ہر پیکر خیالی میں نسبت ہاتھ گر ہے اور شعر مناسجوں میں گندھا ہوا ہے۔ زبان اور خاموشی جس طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں مرگ اور روشنی بھی ایک دوسرے کے معنی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ سب خیالی پیکر ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ شمع کی تو شمع کی زبان ہے۔ روشن ہونا شمع کے لحاظ سے ہے کہ شمع بزم میں روشنی پھیلاتی ہے۔ یہاں روشن ہوئی بہ مفہوم معلوم ہونا ہے یعنی یہ بات شمع کی زبانی معلوم ہوئی کہ شمع کی زبان یا اس کی نو کا خاموش ہو جانا اس کی موت ہے۔ حرکیاتِ نفی کی دہائیت اس میں ہے کہ آثارِ موت کہانی کا اختتام نہیں کیونکہ کچھ جانے کے باوجود خاموشی وہ سب کچھ کہہ رہی ہے جو شمع اپنی زبان سے کہہ رہی تھی جس کا اس شعر میں مذکور ہے۔

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ

یعنی خیر یک دل بے دعا نہ مانگ (بج)

میں دور گردِ عرضِ رسومِ نیاز ہوں

دشمنِ سمجھ و لے کچھ آشنا نہ مانگ (بج)

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد

مجھ سے مرے گز کا حساب اے خدا نہ مانگ (بج)

اجابت بمعنی دعا کی قبولیت۔ مانگنے کی ضرورت نہیں کہ اجابت اور دعا نہ مانگ میں رہنے لگی ہے۔ اسی طرح دل بے دعا بھی نفیِ اساس ہے اور ردیف نہ مانگ میں تو نفیِ ظاہر ہے ہی۔ اب کشائشِ معنی دیکھیے کہ اگر تجھ کو یقین ہے کہ تیری دعا قبول ہوگی تو پھر بھی بہتر یہی ہے کہ کوئی دعا نہ مانگی جائے اور صرف دل بے دعا کی دعا کی جائے، یعنی اے خدا ایسا دل دے کہ کوئی خواہش نہ ہو۔ شعر کی طرف لگی حرکیاتِ نفی کے اس بدھی بیچ میں ہے کہ دل بے دعا مانگنا بھی تو دعا مانگنا ہے جبکہ کہا یہ گیا تھا کہ یقینِ اجابت ہے تو کوئی دعا نہ

مانگی جائے یعنی دل ہے دعا کی دعا نہ مانگنے کی دعا بھی۔ حرکیات فنی کی سچ در سچ گردش پر  
جی اس نوع کی تشکیل شعر غالب کے اہلاد کا خاص حصہ ہے۔

انسان جب بے نیاز ہے تو دوری اختیار کرتا ہے۔ یہ روش عام ہے۔ غالب کی تو  
افتادہ ہی ہی روش عام سے ہٹ کر سوچنے کی ہے۔ کہتے ہیں اصل یہ ہے کہ میں بے نیازی  
کے سبب نہیں بلکہ دم نیاز ہی کی وجہ سے تجھ سے دور رہتا ہوں۔ بھلے تو مجھے اپنا دشمن سمجھ  
لے لیکن مجھ سے یہ توقع نہ رکھ کہ میں کئے آشنا ڈالوں گا اور یوں اپنے عشق کو رسوا و بدنام  
کروں گا۔ ملاحظہ فرمائیے کہ فرط نیاز مندی اس وجہ ہے کہ دشمن سمجھے جانے میں بھی عار  
نہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس ناظر میں دشمنی اور آشنائی دونوں کے رواجی معنی شکست  
ہو کر ایک نئے اور افو کے تصور کی تشکیل کرتے ہیں۔

تیسرا شعر دہاں رو خاص و عام ہے۔ داغ آرزوئیں پوری نہ ہونے سے استعارہ  
ہے۔ غالب نے اکثر اس کا ذکر کیا ہے کہ اے خدا مجھ سے میرے اُن گناہوں کا حساب  
نہ مانگ جو میں نے کیے ہیں، اس سے مجھے اُن گناہوں کی حسرتوں کا شمار یاد آتا ہے جو  
میں نہیں کر سکا، کیونکہ گناہ نہ کر سکنے کی حسرت داغ بن گئی ہے، اور ان داغوں کے شمار سے  
تیرے ملو و کرم پر حرف آتا ہے۔ حساب اور شمار ایک ہی چیز ہے، ہدایاتی کشائش کردہ  
گناہوں اور ناکردہ گناہوں کی حسرت میں ہے۔ غالب نے ذرا سی مضمر فنی ڈال کر نہ  
صرف ایک نادر مضمون پیدا کر دیا بلکہ تخلیقی طرہی سے لطیف معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا  
ہے۔ ذیل کے ضرب المثل شعر میں (جو بعد کا ہے) تو کردہ اور ناکردہ گناہوں کی binary  
صاف ظاہر ہے جس سے غالب نے کردہ گناہوں کے تصور کی رد تشکیل کر کے اس میں سے  
گناہ کا ڈنک یکسر نکال دیا ہے:

289 ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے واد

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

202 لوں دام حبیبہ خفتہ سے یک خواب خوش ولے

غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں (ج)

اس فزل کا صرف مقطع ہی انتخاب میں آسکا، حالانکہ یہ اس زمانے کا شعر ہے جب غالب اسدِ مخلص کرتے تھے، یعنی انیس برس سے پہلے کا۔ غالب مخلص بعد از ترمیم والا گیا۔ غلبہِ خفتہ (سوئی ہوئی قسمت) اور خواب میں جو رشتہ ہے وہ ظاہر ہے۔ لیکن خواب سے تصورِ خواب خوش کا ہے۔ بختِ خفتہ جہاں سیاہ ہے، خوابِ خوش، رنگین و طربناک ہے۔ مزید سچ یہ ہے کہ غلبہِ خفتہ جو خود سویا ہوا ہے یعنی بد نصیبی جو کیسے خالی رکھتی ہے اس سے ادھار مانگی جا رہی ہے جو ٹٹی کی ٹٹی ہے۔ یعنی اپنی سوئی ہوئی قسمت سے اور تو کچھ نہیں لے سکتا ایک خوابِ خوش تو قرض لے لوں۔ دیسے تو دکھوں کو پاگ کر کاٹنا قسمت میں لکھا ہے لیکن ڈر یہ ہے کہ اگر ادھار مل بھی گئی تو جیسی بد نصیبوں میں گھرا ہوا ہوں اس ادھار کو پٹکاؤں گا بھی کیسے۔ خوابِ خوش غیاب میں ہے، ایسی چیز کو ادھار بنانا جو خود غیاب میں ہے اور اس غیاب و در غیاب کو بختِ خفتہ سے ادھار لینا جو خود سویا ہوا ہے جدائیاتی فنی کی گردشِ اساس کھتہ آفرینی اور خیالِ بندی کا کمال ہے۔ اس سے معنی میں جو قاء (resistance) پیدا ہو رہا ہے وہ جدائیاتی عمل کو گہرا کرتی ہے اور لطفِ معنی کی مدت کو بڑھا دیتی ہے۔

203

ترے سرو قامت سے یک قدم آدم  
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (خ)  
تماشا کہ اے مجھ آئینہ داری  
تجھے کس قتنا سے ہم دیکھتے ہیں (خ)

سہا بھد دی لکھتے ہیں "ایک قدم آدم کم ہونا گویا فتنہ قیامت تیرے قدموں میں پڑا ہوا ہے۔ طرزِ بیان بہت بدیع ہے۔" سو تو ہے لیکن یہ نہیں بتاتے کہ دستور بدیع کیا ہے یا یہ طرزِ بیان بنا کیسے۔ ایک اور شعر میں غالب نے قدمِ جانفزا کی پالیدی کی تعریف کرتے ہوئے طمس کو تارِ طمس سے بڑھا کے دکھایا ہے (مبالغہ یا تعبیر)۔ یہاں وہ قیامت کے فتنے کو گھٹا کے دکھا رہے ہیں (تخفیف یا تصغیر)۔ مقصد متعین یا معمول معنی کو بے دخل کرنا ہے خواہ تعبیر سے ہو یا تصغیر سے۔ غالب کے یہاں طرقلی خیال یا بدیع گوئی کا خاص احساس دستور کسی نہ کسی طرح کی گردشِ فنی سے پیش پا افتادہ کو بے مرکز کرنا ہے۔ اور اس بے مرکزیت

سے نئے معنی طلق کرنا یا معنی کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ محبوب کو بہ اعتبار حسن یا بہ لحاظ قد و کثرت قیامت یا فتنہ قیامت کہا جاتا ہے۔ یہ عام تصور ہے۔ غالب اپنی نکتہ آفرینی سے اس عام تصور کو دو تکلیل کرتے ہیں کہ حیرے سرو قیامت کی یہ کیفیت ہے گویا قیامت کا فتنہ بھی اس سے ایک قد آدم کم ہے۔ دیکھا جائے تو محبوب کی سرو قیامت بھی قد آدم ہے، اور قد آدم قیامت ہے تو گویا ایک قد آدم کو قیامت سے گھٹا کر محبوب کے انداز قد کی افزائی و دکشی کو ثابت کیا جا رہا ہے تو دلیل شاعرانہ نادر و لا جواب کیونکر نہ قرار پائے گی۔ حرکیات نفی کا قائل مضر ہے، بغیر اس کے بدیع گوئی کی تکلیل ممکن ہی نہیں۔

دوسرا شعر بھی اتنا ہی بے پناہ ہے۔ محبوب آئینے کے سامنے اپنے جلوے میں محو ہے۔ متن کی زیریں ساخت کو دیکھ جائے تو معلوم ہوگا کہ غالب نے یہاں دوبرے آئینے کی تمثیل پیدا کی ہے، یعنی ایک جلوہ تو وہ ہے جو محبوب آئینے کے سامنے بیٹھا ہوا دیکھ رہا ہے اور دوسرا جلوہ وہ ہے جو محبوب اور آئینے کے پیچھے کوئی دوسرا مجسم تنہا بنا ہوا دیکھ رہا ہے۔ گویا آئینہ داری میں ایک محویت محبوب کی ہے اور دوسری اس میرا فسانہ کی جو اس محویت کا نظارہ دل کی حتمی قرار کے ہاتھوں کر رہا ہے۔ یوں شعر میں قیامت و قیامت اور آئینہ داری و آئینہ داری ایچ ورائچ ہے جس سے ایک معنی دوسرے کو گردش میں لاتا اور اُسے فزوں تر کرتا اور انوکھا بناتا ہے۔ غالب کا لاشعوری تخلیقی عمل ایسا ہے کہ سوچ اور خیالی ہیکر حرکیات جدلیاتی میں گھسے ہوئے آتے ہیں اور گرہ در گرہ کھلتے ہوئے معنی کی غلم زا طریقے سے حیرت زدہ کر دیتے ہیں۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا

209

ہارے اپنی نیکی کی ہم نے پائی داو یاں (ق۔ ۱)

غالب کبھی کبھی الحال کی مصنوعی الٹ پیچر سے معنی کو ایسا مہذب کر دیتے ہیں کہ وہ کہیں اور سنا کرے کوئی۔ اس شعر میں جہاں اپنی نیکی کا ذکر ہے جہاں سی خوشی اور خوشی کا اظہار بھی ہے کہ دیکھو جو ہم پر چلتے تھے قسمت اُن سے کیا سلوک کر رہی ہے۔ لفظ لگنا (لازم) میں کیفیت بے اختیار یا جبری ہے۔ لگنا (تحدی) میں شاید اختیار کا ہے، لیکن

دل لگا کر کے بعد / لگ گیا اُن کو بھی تھا بیٹھنا / میں مجبوری ہی مجبوری ہے۔ لگانا کے معنی تو مطلب ہو ہی گئے، دوسرے مصرعے میں نیکی کی بھی تکلیف ہوگئی، گویا وہ چیز جو لائقِ افسوس تھی، یعنی نیکی، اس کی داوِمل گئی، اور یوں وہ جو دوسرے کی تنہائی پر خندہ زن تھے خود تنہائی اور خندہ زنی کا شکار ہو گئے۔ غور سے دیکھا جائے تو دل لگانا، نیکی، اور تنہائی، تینوں کا روایتی معنیاتی عرصہ زیر و زبر ہو گیا، اور ان کے رد سے پیدا ہونے والے مطلب معنیاتی رشتوں سے شعر میں Irony اور شوخی سے لطیف بیان کی لہر دوڑ گئی۔ یہ 19 برس کے بعد اور 24 برس سے پہلے کی عمر کے ان اشعار میں سے ہے جو نعتِ حمید یہ کے حاشیہ پر بڑھائے گئے، یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کا ڈکشن غیر ضروری قاریت کی افراط و تفریط سے پاک ہونے لگا تھا۔ اب اردو میں رس اور دھاوا آنے لگا ہے، اشعار سادہ اور سہل معلوم ہوتے ہیں، بجز ایسے بیان بھی سادہ و صاف و رواں ہے، بظاہر دقت نظری و وسیعگی کا شبہ بھی نہیں ہوتا، لیکن دراصل یہ وسیعہ اور مشکل اشعار سے بھی زیادہ مشکل و وسیعہ ہیں۔ غالب کی سادگی اکثر و بیشتر نظر کا دھوکا ہے۔

207

تمن ہے بندہ ہوں دردناک رکھتے ہیں

(غ) دل ز کار جہاں اولادہ رکھتے ہیں

حمیرہ رشتی و نیکی میں لاکھ ہاتھ ہیں

(غ) ہے نکس آئندہ یک فرد سادہ رکھتے ہیں

ہے رنگ سایہ ہمیں بندگی میں ہے تسلیم

(غ) کہ داغ دل پہ جھین کشادہ رکھتے ہیں

معاف چندہ گوئی ہیں ناصحان عزیز

(غ) دل بدست نگارے عدادہ رکھتے ہیں

اوپ نے سوئی ہمیں سرمہ سلانی حیرت

(غ) زبان بست و چشم کشادہ رکھتے ہیں

زمانہ سخت کم آزار ہے بھان اسد  
 دگر ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں (ب)

ابتدائی زمانے کے نہایت کم ہائیدہ و فارسی زدہ ڈکشن کا رنگ لیے ان اشعار کو یہاں اس لیے نقل کیا گیا کہ روایف 'رکھتے ہیں' اور اشعار کے معنی کی ہم آہنگی اور عدم آہنگ سے غالب نے جزر و مد اور تصادم کی ایک خاص کیفیت پیدا کی ہے جو کہیں فنی ظاہر اور کہیں فنی مضمون کا پہلو لیے ہوئے ہے، اور باوجود غرابت کے اپنا لطف رکھتی ہے۔ تن بہ بنو ہوں .. ہمارا حق بنو ہوں میں گرفتار نہیں، اس لیے کہ ہم دل ایسا رکھتے ہیں جو ازکار جہاں افتادہ ہے، یعنی دنیا کے کام کاج سے گیا گزرا ہے۔

دوسرے شعر میں نیکی اور بدی کے فرق کے تناظر میں عکس آئینہ کے روایتی تصور کو رد تکمیل کیا ہے کہ بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ آئینہ اچھائی اور برائی کو پرکھنے کا بدی ہے۔ یعنی آئینہ اچھی چیز کو اچھا اور بری چیز کو برا ظاہر کرتا ہے۔ آئینہ کے سامنے ہر انسان ایک فرد سادہ یعنی سادہ کاغذ کی طرح صاف ستھرا دکھائی دیتا ہے، جبکہ باطن کیسا ہے اس کی خبر نہیں کہ عکس آئینہ تو صرف ظاہر کو دکھاتا ہے۔ دشتی و نیکی میں ہزاروں بیج ہیں۔ اگر شکلم کو ذہن میں رکھا جائے تو ایک پہلو یہ ہوسکتا ہے کہ نیک و بد کے نشیب و فراز سے ہمیں غرض نہیں، عکس آئینہ ہموار ہوتا ہے اور فرد سادہ بے عیب و بے نشان۔ بلور عکس آئینہ ہم نشیب و فراز سے بعید ہیں۔

'بہ رنگ سایہ'، 'دارغ دل' اور 'بھینج کشادہ' میں قطعیت ہے۔ سایہ برنگب زمین ہے بصورت بندی اس میں خوں تسلیم ہے۔ اور خوں تسلیم کا نشان بالعموم ماتھے پر نمایاں ہوتا ہے۔ غالب اس کی تکذیب کرتے ہیں کہ بندی کا دارغ دل پر ہے لیکن ہم نے اسے کشادہ بھینجی کے ساتھ قبول کر لیا ہے۔

ناسحابا عزیز، بیہودہ گوئی میں معاف کر دینے کے قابل ہیں کیونکہ بچاروں کے پاس ایسا دل ہے جو دست نگارے ٹھہرا دہے، یعنی جس نے دل وسط نگار میں دیا ہی نہیں، وہ کیا جانے کہ دل کے معاملات کیا ہوتے ہیں۔

غالب کا ذہن چونکہ خاموشی کو زبانوں کی زبان جانتا ہے اور خاموشی کے زبان کی علمد ہونے کے تصور پر قادر ہے، زبان کی مناسبت سے سرمہ سائی کا امیج غالب کی شعریات میں بار بار ابھرتا ہے اور زبان، ترنمیل اور ادراک کے بارے میں طرح طرح کے سوالات اٹھاتا ہے۔ یہاں سرمہ سائی حیرت آدابِ دنیا کے باعث ہے کہ دنیائے دوں اس قابل ہے ہی نہیں کہ یہاں رازِ حقیقت بیان کیا جائے۔ زبان بست ہے، لیکن ہنرمند کشادہ سے زبان بست کی تکلیف کر کے غالب سرمہ سائی حیرت پر ادراک کا وردا کر دیتے ہیں۔

انہیں برس سے پہلے کی اس غزل میں فقط یہ مقطع کلام منسوخ کو الگ کرتے ہوئے متبادل انتخاب میں بیج رہا۔ دشمنِ فارسی کے نسبتاً کم رہتے بے افعال و حروف سے یکفخت آزاد ہے اور اسی اعتبار سے صاف و رواں بھی، اور لگتا ہی نہیں کہ حرکیاتِ لفظیوں کی بندش میں مکمل مل گئی ہے۔ کم آزادی ہی کیا کم تھا، سخت کم آزادی کہہ کر لفظی کو اور بھی گھرا دیا ہے۔ مصائبِ زمانہ کی شکایت کرنا عام وتیرہ ہے۔ غالب پوری ہنرمندی سے اس توقع کو چٹ ویٹے ہیں کہ ہم تو اس سے بھی زیادہ مصائب و آلام کی توقع کرتے تھے۔ زمانہ کی دشمنیت اور پُر آزادی سے جو توقع بھٹی تھی افسوس وہ توقع پوری نہ ہوئی اور زمانہ ہماری سخت جانی کے مقابلے پر سخت کم آزادی ثابت ہوا۔ جدلیاتی لہی کو بغیر حرفِ لہی کے شعر کی معنویت میں رواں دواں رکھنا اور معنی کا نیرنگِ نظر قائم کرنا غالب کے معمولات میں ہے۔

210 میں ہنرمند و کشادہ و گلشنِ نظر فریب

(خ) لیکن عبث کہ ہنرمند غریدہ دیدہ ہوں  
پیدا نہیں ہے اصل تک و تازہ جستجو

(خ) مہینہ موجِ آبِ زبانِ نریدہ ہوں  
ہوں گرمیِ نظامِ حضور سے نذرِ بچ

211

(خ) میں عذیبِ گلشنِ ناآریدہ ہوں  
دیتا ہوں کشمکش کو سخن سے سرکش

(خ) مضربِ تارِ ہائے گلوے نریدہ ہوں

سابق غزل کی طرح یہ دو غزلیں بھی فارسی اسمیہ ترکیبوں کی وجہ سے خاص آہنگ رکھتی ہیں جو ہلکی سی غریبیت اور قافیہ میں 'ا' کی تکرار سے نغمہ چنگ کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔

دونوں غزلوں میں متعدد شعر لاجواب و بے مثال ہیں، لیکن غالباً نامانوس فارسی بندشوں کے قافیہ میں آنے کی وجہ سے نظر انداز ہو گئیں اور یکے از اعلیٰ اشعار بالخصوص 'ہوں' گری نشاط تصور سے نغمہ 'خ' جیسا بے پناہ شعر بھی مین ایک صدی کے بعد دریافت ہوا، اور تب سے اب تک ماہرین اسے غالب کی اپنے کلام کے بارے میں پیش بینی کے بطور پیش کرتے ہیں کہ میں اپنے نشاط تصور کی مستی سے نغمہ 'خ' ہوں کیونکہ میں جس باغ کا بلبل ہوں وہ هنوز وجود میں نہیں آیا۔ اس کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ گلشن نا آفریدہ شومیہ ہے کیونکہ لاسوجود ہے۔ عندلیب کا تعلق گلشن سے ہے۔ جب گلشن ہی لاسوجود ہے تو عندلیب کی نغمہ سنجی کس کے لیے؟ چنانچہ اس کا اپنے نشاط تصور میں گمن ہونا ہی سمجھ میں آتا ہے۔ دیکھا جائے تو متن میں کوئی قریب ایسا نہیں کہ یہ مان لیا جائے جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ گلشن نا آفریدہ آگے چل کر آفریدہ ہو جائے گا۔ جب زبان اپنا بدھی اور رملور چٹائی کھیل کھیلتی ہے تو خطائے مصنف بھی قول فیصل کا کام نہیں دیتا اور موضوعی تعبیریں بھی غل دے جاتی ہیں، کسی تعبیر کے لیے یہ دعویٰ برحق نہیں کہ صرف وہی تعبیر حتمی ہے۔ کیونکہ متن کی قوت اپنی موجزن سے معنی پروری کر رہی ہے اور فاضل ثانی سے معناتی عرصہ لہا لب بھرا ہوا ہے۔

پہلا شعر چشم واکشاہ ... بھی حکم پر رافع ہے۔ اس لیے کہ ردیف میں فعل 'ہوں' نے معنی کا گلدستہ باندھ دیا ہے۔ جو لوگ ردیف کو فاضل سمجھتے ہیں اور افراموی معنوں میں لیتے ہیں، وہ ملاحظہ کریں گے کہ کس طرح ردیف 'ہوں' بطور مضارع ہر ہر معنی کی چمن بندی حکم 'میں' کے تصور ساتھ کرتی چلی جاتی ہے۔ یہ حکم کہیں موجود ہے کہیں محذوف لیکن اس کا خیالی پیکر پوری غزل میں رواں دواں ہے۔ چشم واکشاہ یعنی کھلی ہوئی آنکھ اور غر شید دیدہ یعنی دھوپ دیکھی ہوئی شبنم میں رشتہ نظر کا ہے، اور گلشن کو نظر فریب کہا ہے۔ یعنی میرا سناہ کھلی آنکھوں سے دہر تک لطف امدوز ہونا چاہتا ہے، مگر انوس کہ گلشن نظر فریب ہے۔ چشم واکشاہ اور گلشن نظر فریب میں ایک مقدمہ دوسرے کا رد ہے۔ شبنم



غرضید دیدہ گلشن کی رعایت سے ہے۔ یعنی کیا کروں کہ گلشن کا بھارا کرنے والی آنکھ اس شبنم کی طرح ہے جس پر دھوپ پڑ رہی ہے جو کچھ ہی دیر میں فنا ہو جائے گی۔ غالب نے ایک ہی سانس میں دنیا کی حقیقت کو حقیقت کہا اور بے حقیقت بھی۔ یعنی نہ ہستی ہستی ہے نہ عدم عدم۔ یہ دو سچائیوں کو ساتھ لے کر چلنا ہے یا دونوں انتہاؤں کے روایتی تصور کو بے دخل کرنا ہے۔

زبان بریدہ غالب کا خاص خیالی بیکر ہے۔ کئی ہوئی زبان، نطق سے قاصر زبان یعنی خاموش، بالکل خاموش۔ موج کو بھی زبان کہا جاتا ہے لیکن یہاں ایسی زبان جو بریدہ یعنی ٹنگ ہے۔ میری تک و تاز زندگی کا راز کیا ہے آج تک نہیں معلوم۔ گویا میں کوئی خاص ہوں کئی ہوئی زبان کی طرح جو مانند آب اٹھتی تو ہے لیکن نطق سے قاصر ہے۔ یہاں بھی دو سچائیاں ہیں اور ایک دوسرے سے متضاد۔ شعر کی زیریں ساخت میں حرکیات لفظی جاری و ساری ہے۔

ہمارا منتخب آخری شعر پھر کہنے ہوئے گلے کے امیج پر قائم ہے یعنی گلوئے بریدہ جو زبان بریدہ کے خیالی بیکر سے دور نہیں۔ مقصود وہی گا ہے یعنی میں سنانے کی آواز ہوں درد میں ڈوبی ہوئی۔ وقت کے لامتناہی سیل میں زندہ و مردہ سب ایک continuum ہے۔ میں مرے ہوؤں کی خاموشی کو آواز دیتا ہوں۔ مغرب سے تاروں کو چھیڑتے ہیں تو نالہ بلند ہوتا ہے۔ لیکن میں ایسے تاروں کی مغرب ہوں جن کا گنگنا ہوا ہے، سو نالہ کا تصور عہٹ ہے۔ یہ نالہ اور عدم نالہ یا فغہ و عدم فغہ یا زبان و عدم زبان (خاموشی) کا وہ افتراقی عرصہ ہے جو غالب کے یہاں اکثر معنی آفرینی و بدلیج گوئی کا باعث بنتا ہے۔

ہجوم سادہ لونی چہ گوشِ حریفان ہے

211

وگرنہ خواب کی عنصر ہیں افسانے میں تعبیریں (خ)

شعر میں کلیدی لفظ خواب ہے۔ شعر میں لفظ جو کہتے ہیں شعر اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے، شاید اسی لیے لفظ حیدر کے بعد یہ شعر اکثر اقتباس ہوتا رہا ہے۔ بات فقط اتنی نہیں کہ لوگ خواب کی روداد سے اس کی تعبیر نہیں نکال سکتے۔ غالب کے لاشعوری جزر و مد اور

تخلیقی اظہار کی دقتوں کو نظر میں رکھیں تو زبان سو فیصد اظہار پر قادر نہیں ہو سکتی اور نہ ہی معنیاتی جزوہ کی منطقی تحلیل ممکن ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے ناموجود و موجود کا وہی پہلو کہ آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے ... لیکن روایتی آگہی کے بجائے یہاں چوٹ بطور طعنه ہجوم سادہ لوحی پر کی ہے کہ سننے والوں کی سادہ لوحی ان کے کانوں میں روٹی کی طرح ٹھسی ہے، گویا بھرے ہیں۔ ورنہ خواب کی تعبیریں تو رواداد میں مضمر ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ شعر کہنا خواب کی کہانی کہنا ہے۔ حرکیات نفی جو معنیاتی گردش اور لطف کی ضامن ہے، خواب کی تعبیروں کے موجود ہونے اور سماعت کے لاموجود ہونے یا عدم تنظیم میں ہے۔ ظاہر ہے جہاں سماعت نہیں وہاں سخن سنجی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

213

ہے طلسم دہر میں صد حشر پاداشِ عمل

آگہی غافل کہ ایک امروز ہے فردا نہیں (خ)

یہ تمام اشعار نو عمری کے یعنی انیس برس سے پہلے کے ہیں۔ تعجب ہے کہ غالب نے ان اشعار کو منسوخ کیا تو کیا سوچ کر کیا اور اگر مولانا فضل حق خیر آبادی یا کسی اور نے کیا تو کیوں کیا۔ یہ دنیا فرسپ نظر ہے سو طلسم دہر کہا ہے۔ یہاں مناسبت صد حشر سے ہے۔ قیامت تو ایک ہے اور مقررہ ہے۔ غالب روایتی مفہوم کو رد تشکیل کرتے ہیں کہ اے غافل ہوش سے کام لے، جس طرح ہر آج کے بعد کل کا آنا لازم ہے، عمل کی پاداش بھی لازم ہے۔ معنی کی تھکیپ اس کے مادرا ہے یعنی یہ کہ قیامت ایک نہیں سیکڑوں ہیں (سزا اور جزا کے روپ میں) اور زندگی کے بعد نہیں بلکہ اسی چادر کے کارخانے میں جس کا نام دنیا ہے۔

214

پریشانی اسد در پردہ ہے سامانِ جمعیت

کہ ہے آبادی صحرا ہجوم خانہ بردوشاں (خ)

اس شعر میں پریشانی کے عام رخ کو پلٹ دیا ہے اور مثالہ سے قول بحال قائم کیا ہے کہ پریشانی در پردہ ذریعہ جمعیت ہے۔ منطق شاعرانہ یہ کہ دیکھ لو خانہ بردوش لوگوں کی رعایت سے صحرا صحرا نہیں رہا بلکہ آباد ہو گیا ہے۔ پریشانی اور جمعیت کی حرکیات نفی کے

مید مقابلِ هجوم خانہ بردو شاں اور آبادی صحرا کی انفراسیت کا رگہ ہے۔

گلشنِ رزم کھلاتا ہے جگر میں پیکان

210

گرہِ غمچے ہے سامانِ چمن بالیدن (بخ)

ایک طرف گلشن، رزم، پیکان، جگر میں مناسبت ہے تو دوسری طرف گلشن، غمچہ، گرہ، چمن، بالیدگی میں بھی مناسبت ہے۔ مناسباتِ لفظی سے باریک خیالی اور مضمونِ آفرینی کا حق ادا کرنا غالب نے اساتذہٴ فارسی اور سخن گو یانِ سبک ہندی سے سیکھا تھا لیکن اس میں جدیدیاتِ نئی کو رواں کر دینا اور ایسے رواں کر دینا کہ کربائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے غالب کا شیوہٴ خاص ہے۔ پیکان کا سینے میں چوست ہو کر زخموں کا گلشن کھلا دینا سابق سے چلا آتا ہے، شعر کا منصب دوسرے مصرع سے بلند ہوا ہے جہاں دونوں معنی کی تھلیب و توسیع سے غالب نے تیسرے نئے معنی پیدا کر دیے ہیں۔ غمچہ بند رہتا ہے اس لیے اس کو گرہ کہا ہے۔ لیکن یہ گرہ فقط گرہ ہی نہیں اسی میں چمن کی بالیدگی کا راز بھی ہے۔ کیونکہ غمچہ کی گرہ کا کھلنا پھول کا کھلنا ہے اور چمن کی بالیدگی کا باعث ہے۔ ظاہر ہے گرہ کی خود گردنی اور دل بستگی کی تھلیب چمن کی بالیدگی اور افزودگی سے ہوگئی اور جگر کے گلشنِ رزم کا باعث انبساط ہونا مثالیہ سے قائم ہو گیا جو موجبِ لطف و نشاط ہے۔

الشف گل سے غلط ہے دھوئی وارنگی

210

سرد ہے ہاوصبِ آزادی گرفتارِ چمن (بخ)

دھوئی وارنگی آزادوں کو زیب دیتا ہے۔ یہ سامنے کے معنی ہیں۔ غالب اس دھوئی وارنگی کو ردِ تشکیل کرتے ہیں اور آزادی کے ایک طرف پہلو کو سامنے لاتے ہیں۔ یعنی سردی صفت اس کی آزادی ہے، اس کا بغیر کسی کی مدد کے سر اٹھا کر کھڑے ہونا اس کی آزادی کا نشان ہے۔ مگر تھلیب یہ کہ سرد چمن کا گرفتار ہے۔ گردشِ ملی دھوئی آزادی اور گرفتاری میں ہے کیونکہ الشف گل کے باعث سرد باوجود آزادی کے آزاد نہیں ہے اور چمن سے وابستہ ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ قول محالِ مجتبہٴ نئی اساس ہے جو قائم ہی معمول کی ردِ تشکیل سے ہوتا ہے۔ (یہ غالب کا عام شیوہ ہے: ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرستِ روانی کی)

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم قماش ہو

کہ چشم تنگ شاید کثرت نظارہ سے دا ہو (بج)

حسد کو چشم تنگ سے استعارہ کیا ہے۔ اور اس کا رد نظر کی کشادگی سے کیا ہے۔ یہاں غور طلب ترکیب گرم قماش ہے، کیونکہ یہ وہ کڑی ہے جو چشم تنگ اور کشادگی نظر کی قطعییت کے دونوں طرف رائج ہے، اور بجائے خود یہ نہ پہلی صورت حال ہے نہ دوسری بلکہ الگ کیفیت ہے کیونکہ کثرت نظارہ سے آنکھیں کھل جائیں گی اور تنگی دل سے نجات مل جائے گی۔ یاد رہے کہ 'گرم قماش' غالب کی ذاتی و تخلیقی آزادی اور آزاد روی کا بھی اشارہ ہے۔

بزم ہے یک چہہ مینا گداز ربط سے

میش کر غافل حجاب نو، محفل نہ پوچھ (بج)

اس دور کی بعض غزلوں میں جہاں صیغہ امر ہے اشعار میں کہیں کہیں تحقیق کا شائبہ ہوتا ہے، لیکن یہ نظر کا دھوکا ہے، عرف عام یا روایتی معنی و مفہیم کی رو تکمیل کا انداز وہی ہے۔ سرخوش اور گیان چند جین دونوں نے بزم اور مینا کو نظر میں رکھ کر لفظی شرح کی ہے۔ دیکھا جائے تو بزم فقط بزم نئے نہیں، یہ عکاسات و ہر ہے۔ تاہم اس اعتبار سے بھی مفہیم روایتی ہوں گے جبکہ شعر کے توجہ رکھ اور ہی کہتے ہیں۔ شعر عجیب کیفیت میں ہوا ہے اور لفظوں کے سر ہرگز روایتی نہیں ہیں۔ چہہ مینا کو استعارہ کیا ہے نشر اور گداز سے۔ یہاں گداز ربط سے فقط محفل ہی چہہ مینا کی طرح ہنگامی ہوئی نہیں بلکہ تمام عالم انسانیت ساز دستی کی دھن میں بہہ رہا ہے، گداز ربط سے دلوں کے بند نوٹ گئے ہیں، صد جلوہ رو رہا ہے جو مڑگاں اٹھائے۔ ایسے میں غفلت کیسی، میش آگہی برحق ہے۔ نو، محفل کا حجاب کیسا وہ تو کبھی کا اٹھ چکا ہے۔ جدلیاتی گردش گداز ربط اور حجاب نو، محفل میں ہے۔ شعر ہر نوع کی رسمیات اور قید و بند سے آزادی اور فراغ کی کیفیت پر منتج ہوتا ہے۔

ہے سبزہ زار ہر در و دیوار غم کدو

جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خواہ نہ پوچھ (بج+)

ہندوستان سائے گل پائے تخت تھا

جاہ و جلال عہدِ وصال بتاں نہ پوچھ (بخ)

بہار و خزاں میں رشتہ نئی ہے۔ لیکن یہاں دونوں کے رواجی معنی رد تکمیل ہوئے

ہیں۔ ہمارے ٹھکانے کی یہ کیفیت ہے کہ ہر دور و دیوار سے سبزہ اگ آیا ہے یعنی ویرانی کا دور دورہ ہے۔ جب بہار ایسی ہے تو اس کی خزاں کیسی ہوگی۔ تقاضِ حرکیات نئی ظاہر ہے۔

جاہ و جلال عہدِ وصال بتاں کو لفظی سطح پر لینا اس خوبصورت شعر کا خون کرنا ہے۔ آغاز انیسویں صدی کا شعر ہے جب آگرہ پر قبضہ کے بعد انگریزی فوج لاہور ایک کی سرکردگی میں دہلی میں بھی قدم جما چکی ہے اور قلعہ معلیٰ میں قلعہ پڑنے لگے ہیں، مگر ہاں عام کی اور نگزجی۔

شعر میں ماضی کے جاہ و جلال نیز نشاط و طرب کی بازیافت کی گئی ہے۔ سارا درد ایک معمولی سے لفظ 'تھا' میں خیز آیا ہے، اور اس کے بعد نہ پوچھ کی کیفیت میں جو ناقابلِ بیان ہے۔ موجود کی محرومی اور لاموجود کی فراوانی کی گردش سے کلیجہ درد گہرا گئی ہے۔

مستانہ طے کروں ہوں روہِ ولوی خیال

227

تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے (ق+)

از خود گزشتگی میں غموشی پہ حرف ہے

موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (بخ)

ہر شے کے عروج کے ساتھ اس کا زوال وابستہ ہے۔ مستانہ طے کروں ہوں روہِ ولوی خیال کی تھکب بازگشت سے کی ہے اور مستانہ ہونے کی شرط اس لیے رکھی ہے کہ روہِ ولوی خیال کا سفر ایسے عالم خود فراموشی میں طے ہو کہ واپسی سے سروکار نہ رہے۔ مقصود پیش پا افتادہ سے گریز اور ذہنی سرسستی و ترفیع سے ہے۔

غالب کے یہاں زبان کے تاخیر میں غموشی، اور غبارِ سرمہ کا خیالی ہیکر بار بار ابھرتا ہے۔ سرمہ کھا جانے سے آواز بندھ جاتی ہے اور صدا سنائی نہیں دیتی۔ اس اعتبار سے موجِ غبارِ سرمہ غموشی کا خیالی ہیکر ہے۔ لیکن غموشی زبان و معنی کا سرچشمہ بھی ہے۔ خود گزشتگی یعنی خود فراموشی عشق کا لازمہ ہے۔ ایسے میں زبان ساتھ نہیں دیتی یعنی حرف آزما نہیں ہوتی جو

دوسروں کے لیے موجب اعتراض ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ آواز خود میرے لیے موجب غبار سرمد ہو گئی ہے۔ ماہرین نے ایک تعبیر یہ کی ہے کہ ”خاموش رہ کر اپنا ولی غشا تو کہہ نہیں سکتے۔“ (میان چہ چین، ص 337) جبکہ غالب کی افکار و فنی کے پیش نظر ایک قرین قیاس تعبیر یہ ہے کہ خموشی ہی مدعا بیان کر سکتی ہے۔ یعنی خود فراموشی میں رہ کر اپنی خیال سے کرتے ہوئے اگر میں لب بست ہو گیا بھلے ہی میری خاموشی لائق اعتراض ہو، مگر یہاں تو حال یہ ہے کہ آواز ہی سرمد کھا گئی ہے۔ یعنی میں روایتی زبان اور اس کی رسم و ریت میں بات کر ہی نہیں سکتا۔ میں اس منزل میں ہوں جہاں سے مجھے جو کچھ کہنا ہے خموشی ہی کی زبان سے کہنا ہے۔ خموشی اور زبان کی کشاکش بطور ایک معنی کے دو دراول میں کئی جگہ ملتی ہے۔ غالب نے ہر جگہ بیدل کی طرح خموشی کی زبان سے بولنے یا عدم تکلم یا عدم سماعت (اشعیدان) یا عدم آگاہی کو ترجیح دی ہے جو زبانوں کی زبان ہے۔ خموشی اور نطق کی قطعیت شعر کی معنیات میں کلیدی کردار رکھتی ہے۔

240 جی جلتے ذوق فنا کی ناتما کی نہ کیوں

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے (ق ۱۰)

ذوق فنا عشق کا منہا ہے۔ عشق میں جو چیز جتنی تکلیف دہ ہو اس کی اذیت کو طول دینا باعث انگار ہے چنانچہ ذوق فنا کی ناتما لائق تحسین نہیں ہو سکتی:

193 جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے

اے ناتما نفس شعلہ بار حیف (ق ۱۰)

یعنی ایک بار جل جائیں تو قصہ پاک ہو جائے لیکن ناتما نفس شعلہ بار حیف ہے کہ جل بھی تو نہیں چکتے۔ دونوں اشعار میں نفس کو آتش بار یا شعلہ بار کہا ہے۔ دونوں مقدمات میں گردش ہدایاتی ظاہر ہے اور ایک مقدمہ دوسرے کی رد تکمیل کرتا ہے۔ یعنی نفس آتش بار تو ہے لیکن جلنے کا عمل تمام نہیں ہو چکا۔ چنانچہ میرا فسانہ کہتا ہے اس بات پر جی جلتا ہے کہ نفس ہر چند کہ آتش بار ہے لیکن ہم جل نہیں چکتے۔ شعر کی تخلیق کی بھی یہی کیفیت ہے، ہر چند کہ نفس سے شرارے جھڑتے ہیں لیکن ذوق تخلیق کا عمل تمام ہونے کے

بادِ وجود ناقص ہی رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ذوقِ تخلیق کا آتش کدہ کتنا ہی روشن کیوں نہ ہو خوب تر کی تپ اور تنہا باقی رہتی ہے۔

247 خبر نگہ کو نگہ چشم کو بخود جانے

وہ جلوہ گر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے (غ)

شعر بطور معنیٰ حال ہے اور اس کی تحلیل بھی اسی میں ہے۔ جلوہ مشہود ہے دیکھنے والا شاہد اور شے موجود مشہود۔ یعنی جلوہ گسٹری اس طرح سے کر کہ نہ مجھے معلوم ہو اور نہ تجھے معلوم ہو یعنی خبر کو معلوم ہو تو نگہ کو معلوم نہ ہو اور نگہ کو معلوم ہو تو چشم کو معلوم نہ ہو۔ جلوہ کے سیاق میں خبر، نگہ اور چشم ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں، غالب نے اس ارتباطِ باہمی کو شق کر کے انھیں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کر دیا جو قولِ محال کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں تو پھر بھی ارضیت اور امر واقعہ ہے اگرچہ محال ہے، لیکن دوسرا مصرع تو یکسر لاشعوری و وجدانی ہے اور نوعیت کی ایسی کیفیت پر دال ہے جو ایک دوسرے ہی عالم میں پہنچا دیتی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ پہلے تو خبر، نگہ اور چشم کی تجسیم کر کے انھیں الگ الگ تشخص عطا کیا گیا جو بجائے غودِ طرکی خیال کا زائیدہ ہے، لیکن دوسرے مصرع نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اس میں بھی تین پیکر خیالی ہیں، ”میں“ جو سراپا تنہا ہے ”تو“ جو سراپا حسن ہے اور ”جلوہ“ جو سراپا مقصود ہے، اس میں دہرا قول محال ہے کہ غالب کے جدائیاتی تخلیقی ذہن نے ان تینوں کو نشاط و سرمستی کی وحدتِ نامحسوس میں تبدیل کر دیا ہے حالانکہ یہ تینوں الگ الگ ہیں۔ یہ شعر کوئی نہیں سحر و اعجاز ہے۔ حیرت ہے کہ بہت سے دوسرے عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی القہہ کر دیا گیا۔ ہو سکتا ہے مشورہ دینے والے علمائے کہا ہو یہ کیا بکا ہے کہ نگہ کو خبر ہو اور چشم کو خبر نہ ہو، یا وہ جلوہ گر کہ نہ تجھے خبر ہو نہ مجھے خبر ہو، یہ کیسے ہو سکتا ہے۔ یہ سراسر لغو ہے پھر جلوہ کرے گا کون؟ یوں نہ صرف اس شعر کو بلکہ پوری غزل کو قہہ لگا کر الگ کر دیا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر و قیثہ سخی اور معنی بندی کی لطیف ترین کیفیت کا منہ بولتا شاہکار ہے۔

- باغ پاکر خُفتانی یہ ڈراتا ہے مجھے  
 سایہ شاہِ گلِ افنی نظر آتا ہے مجھے (ج)  
 جوہر تنقہ سرچشمہ دیگر معلوم  
 ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب آگاتا ہے مجھے (ج)  
 مدعا محو تماشاے شکستہ دل ہے  
 آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے (ج)  
 نالہ سرمایہ یک عالم و عالم کعب خاک  
 آسماں نیچے قمری نظر آتا ہے مجھے (ج)  
 زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے  
 دیکھوں اب مرگے پر کون اٹھاتا ہے مجھے (م)

اس عجیب و غریب غزل کے جو انہیں برس سے پہلے کی ہے، چار شعر منتخب ہوئے اور پانچواں جدول دیوان کے لیے کہا گیا۔ اس کی تشریحات اور خیالی بیکر جدلیات افنی سے لبریز ہیں۔ غالب کے تخیل کی دلچسپی، ذہن کا ایک خاص نچ سے کام کرنا اور دیکھی معنی کو پلٹ کر احساس و وجدان کی نئی سطح پر فائز کرنا حیرت انگیز ہے۔ مطلع grotesque (بہیمانک رس) کی تشریح ہے۔ خفتانی کیفیت کا یہ عالم ہے کہ باغ بھی مقام وحشت ہے اور سایہ شاہِ گل افنی معلوم ہوتا ہے۔ کہاں شاہِ گل کا سایہ اور کہاں اس سے افنی کے نکل آنے کا گمان۔ اندھیرے میں افنی کے خوف سے لرز جاتا قرین قیاس ہے، غالب کی ردِ تکلیف میں ایک خاص لطف ہے کہ باغ جو ویسے سرمایہ نشاط ہے اب بھڑکا ڈراوے خواب کے ہے۔ زہراب کی داخلی ساخت میں آبِ حیات ہے جو زندگی کا رح ہے لیکن غالب روایتی معنی کی تکلیف کرتے ہیں۔ جوہر، جوہر تنقہ، سبزہ، سرچشمہ اور زہراب کی مناسبتیں ظاہر ہیں۔ تلوار میں جوہر ہوتا ہے اور تلوار کو زہر میں بھجاتے ہیں۔ گویا سبزہ جوہر تنقہ سوائے زہراب کسی اور سرچشمے سے نہیں آگ سکتا۔ غرض عام ممکنہ ہستی جہاں آبِ حیات کے لیے ترستی ہے میری ممکنہ ہستی اس کے رد کا رد ہے کہ میں اس سبزے کی مانند ہوں جس کی



نشوونما زہراب سے ہوتی ہے۔

تیسرے شعر میں بھی یہی طرفہ کیفیت ہے جس کی محرومی اور تشنگی کو غالب مسرت و بہجت میں بدل دیتے ہیں۔ دل کا ٹوٹنا ناکامی پر دلالت کرتا ہے، دل کو آئینہ کہا جاتا ہے اور دل کے ٹوٹنے ہوئے ٹکڑوں سے مراد آئینہ خانہ ہے۔ کلستہ دل کی تھلیب کا منظر دیدنی ہے۔ یعنی ناکامی سے دل ٹوٹ گیا لیکن اب محرومی ایسی ہے گویا کوئی آئینہ خانہ کی سیر کر رہا ہے۔

قری کے خاکی رنگ کی جہ سے اس کو کتب خاک کہتے ہیں۔ ہمارے ٹوٹے ہوئے دل کی آواز اس دنیا کا حاصل ہے اور خود یہ دنیا کتب خاک سے زیادہ نہیں۔ اس شعر میں عالم خاک یعنی ارض و سما (آسمان) کے معمولہ معنی کی رد تکمیل سے ایک الگ کیفیت پیدا کی ہے کہ جب نالہ ہی بے مایہ ہے اور عالم کتب خاک ہے تو ایسی حالت میں آسمان کی حیثیت بیضہ قمری سے زیادہ نہیں۔ مطلب یہ کہ خاکدان ارضی بیچ و لغو ہے، اور گنبد نیلی جو سروں پر چھایا ہوا ہے اور جو بظاہر لامحدود ہے (خلا) بیضہ قمری سے بھی تنگ اور بے مایہ ہے۔ دیکھا جائے تو شاعر کا تخیل سب فلسفوں اور حرکیات کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔

آخری شعر کا اسلوب یک لخت الگ ہے۔ یہ تقریباً 20 برس بعد حدود اول دیوان کی اشاعت کے وقت بڑھایا گیا ہے۔ گردش نفی وہی ہے جو غالب کی افتادہنی اور تخلیقی عمل کا لازمہ ہے، لیکن ڈکشن میں سہولت اور دچاء ہے اور ہلکی سی کیفیت شوئی کی بھی ہے جیسے کوئی چٹکی لیتا ہو، یعنی زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے مرنے کے بعد دیکھیے کہ کون اٹھاتا ہے یعنی لاش کو کندھا کون دیتا ہے۔ پہلے مصرعے میں بھی فعل اٹھانا ہے اور دوسرے مصرعے میں بھی اٹھانا ہے۔ غالب نے ایک کے معنی کو دوسرے کے معنی سے پلٹ دیا ہے۔ سامنے کے فعل میں حرکیات نفی سے تھلیب معنی کرنا اور خطر و تعریض سے بھی کام لینا غالب کی طرفہ کاری کا خاص شیوہ ہے۔

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے

261

(3)

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

- حسرت نے لادکھا تری بزم خیال میں  
(۱) گلدستہ نگاہ شویدا کہیں جسے  
پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا  
(۲) افسوسِ انتظار تمنا کہیں جسے  
یارِ ہمیں تو خواب میں بھی مت دکھانے  
(۳) یہ سحرِ خیال کہ دنیا کہیں جسے  
غالب بُرا نہ مان جو دانست بُرا کہے  
(۴) ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اٹھا کہیں جسے

282

تمنا کی انتہا حیرت ہے اور غزل کی شعریات میں آئینے کو حیرتی کہا جاتا ہے۔ حسن و جمال میں محبوب کا جانی نہیں، جیسے قادر مطلق یکساں ہے۔ غالب کی تفخیل شعر تصوراتی و روحانی کی تفریق سے آزاد ہے۔ ایسا کہاں سے لادیں کہ تجھ سا کہیں جسے وضع حالانکہ بڑی ہے لیکن مصرع کیا بے ساختہ ہوا ہے۔ کہتے ہیں زبان بے بس و مجبور ہے تیری مثال کیونکر بیان کرے۔ اس بے بسی کا حل فقط یہ ہے کہ کیوں نہ خود تجھے تیری مثال میں پیش کر دیا جائے، یعنی آئینہ ہی تیرے سامنے کیوں نہ کر دوں اور تیرے خود کو دیکھنے سے حیرت کا تماشا کروں۔ تماشا کا مفہوم بھی یہاں دوہرا ہے۔ دوسرا شعر حسرت و محرومی کے خیالی بیکر سے لہریز ہے۔ مگر حسرت و محرومی کے معمولہ معنی کو حرکیات لٹی کے تعامل سے گلدستہ نگاہ کے حسن میں بدل دیا ہے۔ شویدا دل کے سیاہ نقطہ کو کہتے ہیں، آنکھ کی پتلی اور دل کے نقطہ سیاہ میں رشتہ تشبیہ کا ہے۔ عاشق کا قلب بزم خیال ہے، گویا یہ دیکھنے والی آنکھ کی پتلی کی حسرت بھری نگاہوں کا گلدستہ ہے جس کو تمنا نے بزم خیال میں لا کر سجا دیا ہے۔ حرکیات شویدا اور گلدستہ نگاہ میں ہے جس سے خیالی بیکر کی قلب ماہیت ہوگئی ہے۔

یہ تو صحیح ہے کہ کان میں افسوس پھونکنا ہم خیال بنانے سے محاورہ ہے لیکن انتظار دوسری چیز ہے اور تمنا دوسری۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ دونوں کے خیالی بیکروں کو دھندلا کے ایک نیا معنیاتی عرصہ خلق کر دیا ہے اور عرصہ بھی ایسا جس کی منطقی تحلیل آسان نہیں۔

انتظار کو افسوس کہا ہے جس سے محبت کا تصور کون و مکان میں پھیل جاتا ہے۔  
 یارب ہمیں تو ۔ یہ شعر اور مقطع 19 برس کی عمر کے بعد حاشیہ پر اضافہ ہوئے۔ دنیا  
 زندگی ہے اور محشر زندگی کی نفی ہے۔ ظاہر ہے کہ محشر بعد از زندگی ہے، زندگی کا تعلق ہستی  
 سے اور محشر کا عدم سے ہے۔ یاد رہے کہ خواب اور عدم ایک چیز ہے۔ ماحور نا جس سے  
 شدید نفرت ہو سکتے ہیں خدا نہ کرے خواب میں بھی اس کو دیکھوں۔ ملاحظہ ہو قیامت تو پھر  
 بھی گوارا ہے، لیکن دنیا جو محشر ذلیل ہے قیامت سے بھی گئی گزری ہے۔ قیامت تو مقرر  
 ہے وہ تو آئے گی ہی، مگر خدا نہ کرے کہ دنیا سے ساتھ پڑے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ  
 قیامت اور دنیا دونوں کے معمولہ مذاہم غالب نے پلٹ دیے اور قیامت جیسی چیز کو ترجیحی  
 حیثیت دے دی۔

مقطع شرفی و قندرانہ بے نیازی لیے ہوئے ہے اور بُرا اور اچھا دونوں کی تکلیف  
 کر کے انسان کی ایک ایسی تعبیر کو سامنے لاتا ہے جو اچھا یا برا دونوں کے عرف عام کے  
 تصور سے ہٹ کر فقط اچھا یا فقط برا سے ماورا ہے۔ پہلے مصرع میں برا اور برا میں بھی  
 معنوی گردش ہے کہ واعظ کے برا کہنے میں کچھ ایسی برائی نہیں، لیکن دوسری تکلیف  
 دوسرے مصرع میں ہے، ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے، میں نفی مضمر ہے یعنی  
 اچھائی مطلق ہے ہی نہیں، دوسرے لفظوں میں بغیر برائی کے اچھائی کا تصور قائم نہیں ہوتا۔  
 سامنے کے سادہ و سلیس الفاظ جن سے ہم اکثر سرسری گزر جاتے ہیں، ان میں ایسی بیچ دار  
 بات غالب ہی کہہ سکتے ہیں۔

مجبوری و دھواي گردزي الفت

289

(ب) دسج تہ سنگ آندہ چکان وفا ہے

اے پرتو خورشید جہاں تاب ادھر بھی

(ب) سایے کی طرح ہم پہ محب وقت پڑا ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوئی شعلہ نے جو کی

(م) مئی کس قدر افسردگی دل پہ چلا ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی تلے داو

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (م)

فیض احمد فیض کی مشہور نظم ”دوست در سنگ“ سے بحث کرتے ہوئے جہاں غالب کے اس شعر کو قصیدین کہا گیا ہے، میں عرض کر چکا ہوں کہ غالب نے دعوے گرفتاری الفت اور بیانِ وفا میں حرکیات لٹی دکھا کر اس کشاکش کا ذکر کیا ہے جو resolve نہیں ہو سکتی۔ فیض کے یہاں عشق کے اس جبر کی توسیع آنیڈیلوئی سے وابستگی کی صورت میں ہوئی ہے جہاں کنٹنٹ گویا پتھر کے پیچھے دبا ہوا ہاتھ ہے۔ یوں جبر و اختیار دونوں کے روایتی مفہیم روایتی نہیں رہے۔

اے پرتو خورشید .. میں قطبیت سایہ اور پرتو خورشید میں ہے۔ وقت پڑنا سایہ کی افتادگی کی رعایت سے ہے۔ پرتو خورشید جہاں تاب کو دعوت دی ہے کہ توجہ کرے تاکہ اس افتادگی سے نجات حاصل ہو۔ پتنگ سایہ سورج کے سامنے نہیں ٹھہرتا۔ لیکن سایہ صوبہ وجود بھی ہے۔ سایہ جائے گا تو خورشید جہاں تاب کے پرتو کا فیض عام ہوگا۔ کوئی کہے کہ یہ منزل حقیقی چمکا چوند کے مماثل ہے تو کیا اس سے انکار کیا جاسکتا ہے۔

غالب کے تخلیقی ذہن کو چونکہ لفظ شعلہ (آتش، خورشید، شمع، شرر وغیرہ) یعنی آگ اور جلنے والی چیزوں سے نسبت خاص ہے وہ جلنے کے فعل اور اس کی پرتوں کو جس طرح کھولتے اور ان سے نیالی جیکروں کو اخذ کر کے جس طرح معنی کا چراغاں کرتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ شعر اسی نوع کا ہے جس میں روایتی سوز عشق کو رو تکمیل کیا ہے کہ سوز عشق میں سوز کی کمی سے دل بھگ گیا ہے اور اتنا جلا ہے اتنا جلا ہے کہ عشق کے سوز سے بھی اتنا نہ جلا۔ ظاہر ہے کہ تعامل لٹی شعلہ اور ہوس شعلہ یعنی جلنے کی شدید خواہش کے تصور میں ہے۔

ناکردہ گناہوں کی بھی ... اس سے پہلے بحث آچکی ہے۔ حرکیات نفی پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ کردہ اور ناکردہ گناہوں کے معانی میں تھلیب کی جو صورت غالب نے پیدا کی ہے اور جزا و سزا کے رسومیتانہ تصور کو پلٹ دینے کا جو جواز پیدا کیا ہے وہ گناہ کے

تصور کو سادہ نہیں رہنے دیتا۔ بڑاں گیر شعرا کا اپنا ایک مقام ہے لیکن ایمان و کفر دونوں کی حدود کو حرکیاتِ فنی سے دھندلا دینے اور معمولہ مذہبی اور تہذیبی سچائیوں اور انتہاؤں کے درمیان ایک نیا معنویاتی عرصہ یا grey area پیدا کرنے کی جیسی تخلیقی توفیقِ غالب کے ذہن کو ورایت ہوئی تھی، وہ ان سے خاص ہے۔ یہ اول و آخر ارضیتِ شعار ہے۔

273 آرزوے خانہ آبادی نے ویراں تر کیا

کیا کروں گر سایہ دیوار سیلابی کرے (بخ)

ہستی میں نیستی کا جلوہ دیکھنا دکھانا متصوفانہ شاعری میں عام ہے لیکن اس طرف توجہ کم کی گئی ہے کہ غالب آبادی میں ویرانی، اچھائی میں برائی، کردہ گناہی میں ناکردہ گناہی، نشاط میں غم یا غم میں نشاط، یعنی binaries کا بالعکس بھی اکثر کیوں دکھاتے ہیں۔ اور دکھاتے ہی نہیں، معنوی طور پر یا بطور قول محال اس کو قائم کر کے شعری منطق سے اسے گھما بھی دیتے ہیں۔ غالب کے لیے حقیقت کے وہ تمام تصورات (concepts) جو عرف عام میں سادہ ہیں، دراصل سادہ نہیں۔ فقط اتنا نہیں کہ غیابِ فکر نہیں آتا یا روایتی مفہیم بطور مفہیم رائج ہو گئے ہیں۔ اور اب یہ معمولہ مفہیم اتنے معمولہ ہیں کہ معنی کی گہرائی اور کیرائی سے یکسر جہی ہو چکے ہیں۔ غالب کی طرحی کا سب سے اہم دستور یہ ہے کہ وہ روایتی تصورات کے بے تہ ہونے کو بے غلب کرتے ہیں بالواسطہ یہ دکھا کر کہ اصل مفہوم تو اس سے بٹ کر اور اس سے دور ہے۔ مثلاً یہی کہ خانہ آبادی کی آرزو تھی لیکن گھر کو بھتا آباد کیا اتنا زیادہ وہ ویران ہوتا گیا۔ ظاہر ہے یہ بیان بطور قول محال ہے۔ غالب دوسرے مصرعے میں استدلالیہ لاتے ہیں کہ دیوار گھر کا لازمہ ہے لیکن کیا کروں کہ خود اسی کا سایہ فی کو قائم کر کے دیوار کی بنی کی کا موجب ہو رہا ہے۔ چنانچہ گھر آباد کیا ہوتا الٹا سایہ دیوار سے ڈھے رہا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں یہ جدلیاتی وضع غالب کی فکریات و احساس و وجدان میں گویا شخصی ہوئی ہے۔ ان کی معنی آخری میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی گردش کا دستور، غالب دستور خاص ہے۔ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغِ احبابِ حسن اور طرحی و بدیع کوئی کی کوئی توجیہ بھل ہو ہی نہیں سکتی۔

بہت دنوں میں تغافل نے حیرے پیدا کی

وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے (بی+)

یہ شعر نکتہ اول کی غزل میں بعد کو حاشیے پر اضافہ ہوا۔ معشوق کے تغافل میں کچھ خاص بات نہ تھی، غالب کا جدلیاتی نکتہ رس ذہن ہی اس عام مضمون کی تھلیب سے ایک نیا انوکھا لطیف مضمون نکال سکتا تھا۔ تغافل کا لازمہ ہے نظر انداز کرنا، نگاہ نہ کرنا، لیکن غالب کہتے ہیں کہ عشق کی ثابت قدمی سے اتنا اثر تو ہوا ہے کہ نگاہ نہ سکی، نگہ ہی سکی جو بظاہر نگاہ سے کم ہے۔ لطم طباطبائی کہتے ہیں کہ نگہ میں یوں بھی ایک الف کم ہے۔ نگاہ اور نگہ میں افتراقیت پیدا کر کے نگہ کو نگاہ سے کم کہنا نکتہ رسی اور شعری منطق کا انجاز ہے۔ نگہ میں ایک پہلو نذر دیدہ نظری کا بھی ہے۔

رشتک ہے آسائش اربابِ غفلت پر اسد

بیچ و تاب دل نصیبِ خاطر آگاہ ہے (بی)

آسائش پر رشتک برحق ہے لیکن بطور طعنے ہے اور آسائش کا رو بیچ و تاب دل سے کیا ہے کیونکہ خاطر آگاہ ہے تو اذیت ہی مقدر ہے جو باعثِ افسار ہے۔ اور آسائش چونکہ بوجہ غفلت ہے اس لیے باعثِ افسوس ہے۔ دونوں مصرعوں میں قطعییت اور رشتہ نگی ظاہر ہے۔ جہاں آگاہی ہے وہاں اضطراب اور بیچ و تاب ہے، جہاں غفلت و بے خبری ہے وہاں آسائش ہی آسائش ہے۔ متن قاری کے لیے کھلا ہوا ہے، غالب نے اپنا درد و کرب بتا دیا ہے، ترجیح طے کر کے متن کو بند نہیں کیا۔ یہ نہایت عمدہ شعر بھی نمونہ حمید یہ کے ان اشعار میں سے ہے جو متداول دیوان میں شامل نہیں ہوئے۔

غیرِ ناقلقت کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں (بی+)

بہ سب طرزِ دلبری کیجیے کیا کہ ان کہے

اُس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں (بی+)

رات کے وقت تے پیہ ساتھ رقیب کو لے  
 آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں (ریخ+)  
 بزم میں اُس کے دورو کیوں نہ غموں بیٹھے  
 اُسکی تو خامشی میں بھی ہے یہی مذہب کہ یوں (ریخ+)  
 میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے جی  
 سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں (ریخ+)

یہاں سے اب ان غزلوں کے شعر شروع ہوتے ہیں جو نثری بھوپال علیہ غالب کے حاشیہ پر بذمائی لکھیں (بعد از 1816)، یعنی یہ انہیں برس کے کچھ بعد کا کلام ہے۔ یہ بحث ہم کراتے ہیں کہ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب اردو کے رس اور رچاؤ کے باعث اپ خود ہی محسوس کرنے لگے ہیں اور یہ اعلان کرنے پر خود کو مجبور پانے لگے ہیں:

جو یہ کہے کہ ریتلہ کیونگے ہو دھبِ فارسی 294

گلتہ غالب ایک بار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں (ریخ+)

یہ شعر مندرجہ بالا غزل کا ہی مقطع ہے، گویا فارسیت کے ضرورت سے زیادہ غلبے سے واکنش کی غیر ہموار روش جاتی رہی ہے اور فارسی کا رچاؤ اردو کی اردویت میں مکمل مل کر چادو چگانے لگا ہے۔ لیکن بس کچھ ہی برسوں کی بات ہے کہ غالب فارسی گویانہ پیشیں سے مگر لینے اور اپنی فارسی دانی پر ناز کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ فارسی پر توجہ کرنے لگیں گے، اور پھر کئی دہائیوں تک یہی اردو نہ صرف ان کی نظروں سے اتر جائے گی بلکہ بوجہ 'مجموعہ' بے رنگ' نظر آنے لگے گی۔

اس غزل میں خاص طرح کی ڈرامائی کیفیت اور ہلکی سی شوخی کی تہ ہے۔ ردیف 'کہ یوں' سے مطلوبہ فضا آفرینی کی تشکیل میں خوب مدد ملی ہے۔ غنچہ ناگفتہ استعارہ ہے محبوب کے دامن سے جو بند رہتا ہے اور کچھ نہیں کہتا۔ / دور سے مت دکھا / کی تھلیب قربت سے کہ بوسہ قربت تام ہے، اور / منہ سے مجھے بتا / میں ایک نہیں دونوں مفہوم ہیں کہ بوسہ منہ سے دیا جاتا ہے اور بولنا بھی منہ سے ہوتا ہے۔

اس کے دل موہ لینے کے طور طریقے کے بارے میں کیا کہیں کہ زبان گنگ ہے، اور اس کا ہر ہر اشارہ گویا کلام کرتا ہے کہ دلبری کی ادایہ ہے۔ غالب نے یہاں بھر زبان کی نارسائی پر انگلی رکھی ہے کہ زبان ہر اظہار پر قادر نہیں ہے۔ حرکیات نفی بن کہے اور اشارے میں ہے اور حسن کا ہر اشارہ گویا خود زبان گویا ہے۔

رات کے وقت .. کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر میں خدا کرے اور خدا نہ کرے سے وابستہ الگ الگ مقدمات ہیں اور ان میں گردش نفی ہے یعنی کیا غضب ہے کہ اول تو رات کے وقت، دوسرے سے چپے، تیسرے ساتھ رقیب کو لیے اور یہ سب غیر کی بصری میں حدودِ المومن ناک ہے۔ خدا کرے کہ وہ یہاں آئے ضرور لیکن خدا نہ کرے کہ 'یوں' آئے۔ داخلی ساخت میں 'ووں' ہے جس کی رو تشکیل ہوئی ہے۔

اس کی خامشی یہی کلام کرتی ہے کہ اس کی بزم میں خوش بیٹھے، گردش نفی کی یہ بے ساختگی لائقِ داد ہے کہ محبوب کی خامشی جہاں خود کلام کرتی ہے، عاشق کو جو کلام کا مضمون ہے کلام سے مانع آتی ہے۔ حرکیات جدی خوش اور خامشی میں ہے۔ پہلا خوش خاموشی کے لیے ہے جبکہ دوسرے مصرع میں خامشی سے مراد بولنا ہے یعنی اس کی خامشی بول رہی ہے کہ میری محفل میں آتا ہے تو خوش بیٹھے۔ لطف کلام گردش معنی میں ہے مگر یہ کمال بھی دیدنی ہے کہ غالب کس سہولت سے لفظوں کو گھما دیتے ہیں جنہیں رو کرنا مقصود ہے۔

آخری شعر میں بھی حرکیات نفی کے خفیف سے پھیر سے معنی کو پلٹ دینے کا ڈرامائی عمل کمال پر ہے۔ تھلیب 'غیر' اور 'مجھ' میں ہے۔ اعتبار عشق اس قدر تھ کہ میں نے تجویز کیا تمہاری بزمِ ناز میں غیر کا کیا کام، غیر کو اٹھا دینا چاہیے۔ ہنسی ہنسی میں لطم ڈھانے والے محبوب نے کہا چٹک بزمِ ناز میں تمہارا کیا کام اور مجھے اٹھا دیا۔ 'کہ یوں' میں معنی کو پلٹ دینے والے عمل کی پوری منظر کشی ہے۔ Irony کی ایک خوبی یہ ہے کہ معنی معکوس پیدا کرتی ہے۔ یہاں زہرِ خند کا لطف اسی میں ہے کہ ایک جگہ کے معنی معمولہ دوسری جگہ کے معنی معکوس ہو گئے ہیں۔ چراپے بیان کی بے ساختگی و سہولت سے شعر لطف بیان اور ڈرامائی شوش و تھقلی کا شاہکار بن گیا ہے۔



یہ بات غیر معمولی نہیں کہ یہاں سے اکثر غزلیں پوری کی پوری یا زیادہ تر متداول دیوان کے انتخاب میں آنے لگی ہیں۔

- 295 دوست اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو  
کیسے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو (ریح +)
- ہے آدی بھائے خود اک محشر خیال  
ہم انجن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو (ریح +)
- ہنگامہ زبونی امت ہے انفعال  
حاصل نہ کیسے دہر سے ہمت ہی کیوں نہ ہو (ریح +)
- 296 وارنگی بھائے بیگانگی نہیں  
اپنے سے کر نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو (ریح +)

واضح رہے کہ معنی کی تقلیب میں ردیف / کیوں نہ ہو / خاصا کردار ادا کر رہی ہے۔ تکرار کی وجہ سے ردیف کا تکرر transparent ہو جاتا اور ہمارا اس سے سرسری گزر جانا فطری ہے، حالانکہ غالب کے متن میں فشار معنی سے جہاں پٹائے لفظ پھیلنے لگتی ہے، ردیف کا ایک ایک حرف برقیاتی رو کی طرح معنی کا charge رکھتا ہے۔ یہاں مطلع میں لفظ 'کیسے' اور 'مضمر' کرنا 'نظر میں رہے، محبت 'کرنا'، عداوت 'کرنا'، کلیدی لفظ یہی 'کرنا' ہے جس کے گرد معنی گردش کرتا ہے۔ دوست، آزاد، بے نیاز۔ ہمیں اس پر ضد نہیں کہ آپ ہمارے ساتھ محبت کریں، لیکن کچھ تو 'کریں' محبت نہیں تو عداوت ہی کریں۔ شرط 'کرنا' ہے جو لازمہ ہے تعلق کا۔ یعنی ہمیں تو رشتہ رکھنا ہے کسی طور کا ہو۔ رکیات فنی کی معمولی پرچائیں بھی لفظوں کے معنی کس طرح پلٹ دیتی ہے، ملاحظہ ہو محبت عداوت دونوں نہ صرف بے مرکز ہو گئے بلکہ دونوں کے اصل معنی بے وقار و بیڈٹل ہو گئے اور رشتہ کی ایک نئی معنویت ابھر کر سامنے آگئی جو شعر کی جان ہے۔ یہ مضمون غالب کے یہاں فتنگیں بدل بدل کر آتا ہے / قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے / کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی کسی /۔

ہے آدی بھائے خود ... محشر خیال غالب کی محبوب ترکیب ہے۔ ایک جگہ دنیا کو

مضمر خیال کہا ہے / یہ مضمر خیال کہ دنیا کہیں جسے / مضمر خیال، خیال کی ہنگامہ آرائی جس پر کسی کو قابو نہ ہو۔ یہاں آدمی کو مضمر خیال کہا ہے یعنی جس کے باطن میں خیال و تصورات کا مضمر برپا ہے، حالانکہ بجائے خود آدمی خلوت ہے۔ یہاں 'خلوت' کا رد 'انجمن' سے کیا ہے۔ آدمی لاکھ تنہا ہو چونکہ اس کے باطن میں خیالات و تصورات کی ایک دنیا مغلطام رہتی ہے، خواہ خلوت ہی کیوں نہ ہو آدمی اپنے آپ میں انجمن ہے۔ ظاہر ہے کہ گردش خلوت اور انجمن میں ہے جس سے آدمی کا تصور سادہ نہیں رہا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ فی الجہت اور طرک خیال سے لفظوں کو ایسا بیچ دیتے ہیں کہ خیالی بیکہ کیا سے کیا ہو جاتے ہیں اور نئے سے نئے معنی سامنے آ جاتے ہیں۔

ہنگامہ زبونی ہست ... جس طرح مطلع میں فعل کرنا کو شق کر کے دو رخا کر دیا تھا، اس شعری تشکیل میں بھی یہ قائل ہے۔ کرنا دونوں طرف راجع ہے۔ زبونی ہست یعنی پست ہستی ہمعصبت شرمندگی ہے، کسی سے کچھ حاصل کرنا گویا احسان لینا ہمعصبت شرمندگی ہے، اس لیے زمانے سے کچھ بھی حاصل نہ کرنا چاہیے۔ بالعموم تلقین کی جاتی ہے کہ دنیا سے ہمت حاصل کرنا چاہیے۔ غالب اس توقع کو پلٹ دیتے ہیں کہ کچھ بھی حاصل کرنا گویا پست ہستی ہے تو دنیا سے خواہ ہمت ہی کیوں نہ ہو حاصل نہ کرنا چاہیے۔ کشاکش حاصل کرنے اور نہ حاصل کرنے میں ہے۔ یہ تو فعلیہ سامت کا معاملہ ہے جس میں لفظی ظاہر تا کیدی موجود ہے، لیکن غالب کے ہاں حرکیات لفظی بھی کبھی حقیقی طور پر کئی کئی سطحوں پر کارگر ہوتی ہے۔ دہر سے ہمت پکڑنا لاندہ ضابطہ اخلاق ہے۔ غالب زبونی ہست کے انضال کے قصبے کی منطق کو بیچ میں لا کر قول محال قائم کر دیتے ہیں جو نیا مضمون وضع کرنا تو ہے ہی، معنی آفرینی کا کمال بھی ہے۔

دارنگی غالب کا محبوب تصور ہے۔ اس شعر میں بھی کلیدی فعل 'کرنا' ہے اور نظم لطیفانہ نے بیکہ دہشت کو ایک معنی میں لیا ہے حالانکہ دارنگی، بیکہ گی، دہشت تینوں کے مفہیم الگ الگ ہیں اور تینوں نسبت در نسبت بھی ہیں۔ غالب کہتے ہیں کہ اگر دارستہ بننا ہے اور آزادی کا دعویٰ ہے تو دوسروں سے بیکہ گی کیا مطلب، جو کچھ بھی کرنا ہو اپنے

نفس سے کرنا چاہیے، آزادی بھی نفس سے حاصل کرو، وحشت بھی کرنا ہے تو اپنے نفس سے کرو نہ کہ غیر سے۔ تینوں تصورات میں حرکیات لگی مضر ہے اور وارثگی، بیچ گئی، وحشت بطور درجات ہیں اور شعر کا لطف ان کی گردش باہمی میں ہے۔

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی 298

(غ+)  
میری وحشت تری شہرت ہی سہی  
قطع ہو ————— سے نہ تعلق ہم سے

(غ+)  
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی  
میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی

(غ+)  
اے وہ مجلس نہیں غلوت ہی سہی  
ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے 299

(غ+)  
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی  
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو

(غ+)  
آگہی کر نہیں غفلت ہی سہی  
ہم کوئی ترک وفا کرتے ہیں

(غ+)  
نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی  
ہم بھی تسلیم کی تُو ڈالیں گے 299

(غ+)  
بے نیازی تری عادت ہی سہی  
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد

(غ+)  
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

وحشت ہی سہی... اس غزل کی کچھ بحث دل گدازت کی ذیل میں باب ہفتم میں آچکی ہے۔ یہ غزل اور آگہی دونوں تینوں غزلیں میں انہیں ہیں برس یا آغاز نو جوانی کے زمانے کی ہیں۔ عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی، عشق اور وحشت میں جو ربط نفسی ہے ظاہر ہے لیکن غالب کا اس دیوانگی کو محبوب کے حق میں پلٹ دینا اور یہ کہنا کہ چلو میں دیوانہ سہی لیکن

میری دیرانگی تمہاری شہرت کا باعث ہے۔ یہ کہنا کہ میری وحشت حیرت شہرت ہی سہی بدیع کوئی کا کمال ہے۔ غالب کے تخلیقی گہماؤں نے عشق، وحشت، شہرت تینوں کے تصور کو سادہ نہیں رہنے دیا اور یکسر ایک نئی صورت حال پیدا کر دی ہے۔

قطع کیسے نہ تعلق ہم سے، فعل کرنا کے تعلق سے پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ غالب اکثر اس کو دو رخا کر دیتے ہیں اور پھر دونوں رخوں کو گردش میں لے آتے ہیں۔ مقصود تعلق کا رکنا ہے۔ تعلق رکنا نہیں چاہتے تو دشمنی ہی رکھیے۔ (ہی) سہی کی تکرار اردو کے رچاؤ کی خاص کیفیت لیے ہوئے ہے۔ سہی کی پہلدار معنویت سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔

تیسرے شعر میں فعل ہونا کو شق کیا ہے اور گنجائش پیدا کی ہے کہ مجلس نہیں تو طلوت ہی سہی۔ حرکیات نفی محبت اور دشمنی میں ہے۔ اور دشمنی کا نہ ہونا بطور محبت ہونے کے ہے۔ غالب نے پہلے مصرع میں نہیں ڈال کے دشمنی کو پلٹ دیا یعنی مانا کہ غیر کو تم سے محبت ہے لیکن مجھے بھی اپنے ساتھ دشمنی نہیں کہ تم سے محبت نہ کروں۔ پھر یہ بھی کہ محبت ہے تو زندگی ہے اور زندگی تم سے وابستہ ہے، اس لیے محبت لازم ہے۔ تقریباً اسی مفہوم کی گونج 40 برس بعد کی ایک غزل میں بھی ملتی ہے جہاں گردش لفظ 'عزیز' میں ہے / کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز / کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز /۔

اپنی ہستی ہی سے ہو۔۔۔ قلب میں فعل ہونا ہے۔ ایک طرف ہستی سے آگہی ہے دوسری طرف ہستی سے غفلت ہے۔ آگہی اور غفلت بظاہر ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب نے دونوں میں گرہ لگا کر روایتی مفہوم کو رد تکمیل کر دیا ہے کہ مقصود ہستی سے ماورا ہونا ہے وہ خواہ آگہی سے ہو یا قطع تعلق سے۔

بکی رہا و تروید عشق اور مصیبت میں ہے کہ فرق فقط تعبیر کا ہے ورنہ اصل مسئلہ تو وفا کا ہے اور ہم وفا سے ہاتھ اٹھانے والے نہیں۔ غزل میں سلاست، روانی اور گھلاوٹ بھی اس درجہ ہے کہ غالب کے اس نوع کے اشعار اکثر ذہن میں پہلے سے بسے ہیں اور خیال لفظوں پر سے کھل جاتا ہے۔

بہت مشہور شعر ہے جو رشتوں کی ناہمواری اور غماز دینے کی تمنا کے تناظر میں اکثر

پڑھا جاتا ہے۔ دیکھ جائے تو لفظ کلام یہاں بھی رشتہ نگی سے حاصل ہوا ہے۔ ایک طرف تسلیم کی گئی ہے دوسری طرف بے نیازی کی عادت۔ یہ کہہ کر کہ ہم بھی تسلیم کی گئی ڈالیں گے غالب نے بے نیازی کو بے نیازی رہنے ہی نہیں دیا۔

مقطع بھی ان اشعار میں سے ہے جو اجتماعی حافظے کا حصہ بن چکے ہیں کہ عشق لازماً زندگی ہے اور وصل و حسرت الگ الگ نہیں فقط درجاتِ محبت ہیں۔ ظاہر ہے اس طرح کہنے سے وصل اور حسرت دونوں ایک ہی متناقض حقیقتِ جاریہ کے رشتے میں پردہ دیے گئے ہیں اور ان کا تحالف گویا کالعدم ہو گیا۔ ظاہر ہے عشق کے جس طیال کی تصور سازی کی جا رہی ہے وہ کوئی یک سطر ہی مجدد شے نہیں بلکہ ایک بڑا کار جدلیاتی عمل ہے۔

دوستی کا پردہ ہے بیگانگی 289

منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے (بغ+)

یہ شعر غزل 'چاہیے' اچھوں کو بھٹا چاہیے میں پہلی بار (بغ) کے حاشیہ پر اضافہ ہوا۔ غالب کی خاص منطق جو جدلیاتِ نگی کے ذریعے معمولِ حقائق کو پلٹتی ہے اور یکسر نئی صورت حال کا جواز پیدا کر دیتی ہے، یہاں بھی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ افتراق کا جو رشتہ دوستی اور بیگانگی میں ہے، وہی منہ چھپانے اور منہ چھپانا چھوڑنے میں ہے۔ دوستی کا پردہ اور منہ چھپانا چھوڑنے میں بھی رشتہ نگی کا ہے۔ محبوب کا عدم التفات وجہ بیگانگی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ بیگانگی سے تو لوگوں کو شبہ دوستی کا ہوگا۔ سو اگر واقعاً بیگانگی مقصود ہے تو بہتر یہی ہے کہ ہم سے منہ چھپانا چھوڑ دینا چاہیے یعنی بیگانگی نہ برقی جائے۔ حرکیاتِ نگی کی لا جواب کر دینے والی منطقِ شاعرانہ ایک طرح کا کنکریٹراٹھ بھی ہے، یعنی مقصود عاشق کا اپنی مراد پانا یا التفات حاصل کرنا ہے۔ شعر کے انوکھے پن کی کلید لفظ بیگانگی کے معمول معنی کی رو تکمیل میں ہے۔ (دیکھا جائے تو 'کنکریٹراٹھ' بھی قولِ محال کے گھماؤ کی ایک صورت ہے)

اسی غزل کا ایک اور عمدہ شعر ہے :

مخلص مرنے پہ ہو جس کی امید

300

نامیدی اس کی دیکھا چاہیے (بغ+)

غالب کا شاید ہی کوئی مصرع ہو جس نے اس شعر کی داد نہ دی ہو۔ شعر معنی کی گردش یعنی تکمیل و رد تکمیل کی نہایت موثر اور لطیف مثال ہے جو امید کے معنی کو ناامیدی سے اور ناامیدی کے معنی کو امید سے پہنچنے پر قائم ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اس سے معنی میں جو لطیف سلاطم اور کشش پیدا ہوتی ہے، وہ شعریات غالب کی لاشعوری تخلیقی زو میں جدلیات فنی کے تعامل سے معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔

اگلی قطعہ بند غزل سے یہ دو شعر مزید ملاحظہ ہوں:

- 300 بھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں  
بھر وہی زندگی ہماری ہے (یغ+)
- 301 بے خودی بے سبب نہیں غالب  
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے (یغ+)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اب انہیں برس کے بعد کی زیادہ تر ان غزلوں سے سابقہ ہے جو بعد میں تمام و کمال متداول دیوان کے انتخاب میں شامل کی گئیں۔ فارسیت کا غیر ضروری غلبہ اب جاتا رہا ہے۔ حرکیات فنی میں بھی زیادہ عمدگی، روانی اور رچاؤ ہے۔ تاہم جدلیاتی منطق وہی ہے جو لفظوں کے روایتی مفہام کو شق کر کے ان میں نئے نئے رشتے قائم کرتی اور معمولہ توقعات کو پلٹ دیتی ہے۔ پہلے شعر میں زندگی کی نئی تعبیر (یعنی بے وفا پر میرٹا) اور دوسرے شعر میں بے خودی کی نئی تعبیر (یعنی عشق کی پردہ داری کہ معشوق کی رسوائی نہ ہو) پیش کی ہے جو جمالیاتی لطف و اثر کا باعث ہے۔ جدلیات فنی کا انداز حسب معمول معمرانی ہے لیکن ہادی اشعر میں محسوس نہیں ہوتا۔

- 301 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے  
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے (یغ+)
- کرتا ہوں جمع پھر جگرخت لخت کو  
عرصہ ہوا ہے دمست ہوگاں کیے ہوئے (یغ+)
- پھر وضع احتیاط سے رکھنے لگا ہے دم  
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے (یغ+)

- بھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس  
(ع+)  
مدت ہوئی ہے سحر چراغاں کیے ہوئے  
بھر پر سب جہانِ دل کو چلا ہے عشق  
(ع+)  
سامانِ صد ہزار حُکماں کیے ہوئے  
بھر بھر رہا ہوں خاندۂ حزکاں بخونِ دل  
(ع+)  
سازِ چمن طرازیِ داماں کیے ہوئے  
باندہ گر ہوئے ہیں دل و دیدہ بھر رقیب  
(ع+)  
نظارہ و خیال کا سامان کیے ہوئے  
دل بھر طوافِ کلوے سلامت کو جائے ہے  
(ع+)  
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے  
(ع+)

یہ بے نظیر غزل بھی دورِ اول کا کلام ہے۔ ’نص‘ بھوپال بختِ غالب میں اس کے صرف 13 شعر حاشیے پہ درج ہیں یعنی 18 برس کے کچھ ہی بعد کیے گئے۔ مطلع اور پہلے دو شعر کا اضافہ پہلی بار ’نص‘ بھوپال (حمید یہ) میں 24 برس کی عمر میں ہوا اور چوتھا شعر دو برس بعد ’نص‘ شیرانی میں بڑھا دیا گیا۔ غالب کو اپنی یہ غزل اس قدر پسند رہی ہوگی کہ تمام 17 اشعار حیدرآباد ویران میں شامل کیے گئے۔

میں ممکن ہے کہ غالب نے گلِ فغانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہو گیا ... والی المناک غزل جس کو بالعموم محبوب کا مرثیہ قرار دیا جاتا ہے، کچھ ہی پہلے کہی ہو۔ بہر حال زمانہ ایک ہی ہے۔ زیرِ نظر سترہ اشعار کی غزل میں بھی حزن و یاس کی زیریں لہر ہے جیسے آگ بجھ گئی ہو لیکن چنگاری کہیں کہیں دھک رہی ہو۔ غزل چونکہ حسن و طرب و کیف و نشاط کے گزرے ہوئے خیالی پیکروں کی بازارِ آفرینی پر جتی ہے، اس میں دلی دلی نہیں اور تو عطیہ کی برقی رو ہے جو سوچ و نقش کی طرح رواں دواں رہتی ہے۔ محبت کے زمانہ اور عشق و نشاط کی یادیں ایک ایک کر کے ابھرتی ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے نگار خانہِ نشاط، مانی و ہنزار کے مرقعوں کی طرح درق درق برق کھٹکے لگتا ہے۔ غویِ سُلج پر اس گلدرست کو جس کیماہ سے باندھا گیا ہے وہ

اردو گرامر کا ایک معمولی لفظ 'پھر' ہے۔ مطلع 'مدت ہوئی ہے یا رکو مہماں کیے ہوئے...' کے ذکر سے شروع ہوتا ہے جس سے ذہن ماضی کی طرف پھر جاتا ہے۔ اس کے بعد ہر شعر یا تو لفظ 'پھر' سے شروع ہوا ہے یا لفظ 'پھر' پہلے مصرع میں آیا ہے۔ یوں سترہ اشعار میں سولہ بار اس لفظ کی تکرار ہوئی ہے، لیکن کیا مجال کہ عام دہی ہکار آواز 'پھر' سے شروع ہونے والا یہ معمولی لفظ کہیں بھی اکٹھو یا بے جواز معلوم ہو۔ ہر جگہ یہ اردو کی استواری حسن کاری میں ایسا گھل مل گیا ہے کہ زبان کی جادوگری کا حصہ ہو گیا ہے۔ اس معمولی لفظ کے تعامل سے غزل ارجحاً زمانی و مکانی کا شاہکار بن گئی ہے اور یادوں کا قانونی خیال گردش میں آجاتا ہے، ہر چند کہ غزل کی ایمانیات کے پیش نظر زمان و مکان کے واقعاتی آثار دھندلے دھندلے ہیں۔ لیکن دروجیت سے چوریش فراواں کے مواقع ایک کے بعد ایک نظر میں ابھرتے ہیں اور حسرت و حرمان کی قوس قزح سی بناتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ غزل کی محتاتی فضا یادوں سے شرابور ہے اور ہیکر درہیکر انتہائی شخصی ہوئی ہے، زیریں ساخت کو غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ماضی کے حسن و نشاط کی یہ باز آفرینی ممکن ہی لکھ: حاضری عروسی، دکھ اور غیاب کے رشتے کے احساس سے ہوئی ہے۔ یہ رشتہ دوش و فردا کی تعلیب کا ہے جو 'پھر' کی گرہ سے بندھا ہوا ہے یعنی دفتر ماضی ورق در ورق زمانہ حال میں کھلتا ہے اور چونکہ ناقابل حصول ہے اس لیے سرہشمہ 'خون و ملاں رواں' ہے۔ غالب کی ایچ سازی بھی یہاں تخلیقی کمال کی نہایت اثر انگیز سطح پر ملتی ہے گویا دل خون ہو چکا ہے اور آرزوؤں و حسرتوں کا ایک دریا ہے کہ موجزن ہے۔

پھر شوق کردہا ہے خریدار کی طلب

(+خ) عرض متاع عقل و دل و جاں کیے ہوئے

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال

(+خ) صد گستاں نگاہ کا سماں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامے دلدار کھولنا

(+خ) جاں نذر دفتر ماضی غصاں کیے ہوئے



مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوں  
(نغ+)  
دلِ سیاہ رخ پر پریشاں کیے ہوئے  
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو  
سُرمے سے تیز دھڑ مڑگاں کیے ہوئے  
(نغ+)  
اک قہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ  
چہرہ فروغِ نئے سے گھٹاں کیے ہوئے  
(نغ+)

گویا کوئی زمانہ تھا کہ جوشِ قدح سے بزمِ چراغاں تھی اور یہ سب کچھ میسر تھا، لیکن آج اس سب کی نفی ہے۔ کھڑی نفی ایک بھی نہیں لیکن داخلی ساخت میں غیاب ہی غیاب ہے جس کو پُر کرنے یعنی جگرِ لخت لخت کو جمع کرنے یا دعوتِ مڑگاں کرنے یا نگارہ و خیال کا سامان کرنے یا چہار کا ضم کدہ ویران کرنے کی تمنا ہے۔ مطلع کے بعد کے دس اشعار میں خیالی پیکر ہی پیکر ہیں جن سے تمنا کی حدت اور بے قراری کا اندازہ ہوتا ہے۔ دل پھر طوافِ گونے ملامت کو جائے ہے یا پھر شوقِ کردہا ہے خریدار کی طلب یا پھر چاہتا ہوں نامہٴ دلداد کھولنا سے گریز ہوتا ہے، اس کے بعد کے اشعار گویا غزل کا کلا گس ہیں جہاں ایسٹری اور بھی بے پناہ ہو گئی ہے جس سے کسی ماں بہ کرم شوخ و طرار پیکرِ جمال کے حیاتی رنگ بڑھنے لگتے ہیں، یوں دلِ سیاہ رخ پر پریشاں کیے ہوئے ایک دلفریب نو بہارِ ناز کا چہرہ ابھرتا ہے جو فروغِ نئے کی مستی سے کھلے ہوئے پھول کی مانند ہے۔

نغمِ طہا طہائی نے لکھا ہے 'تاک کے ہے' مرزا نے تاک اور نئے کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، یہاں 'دھونڈھے' ہے، کہنا چاہیے تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جی دھونڈھتا ہے اس سے اگلے شعر میں موجود ہے اور ہر فعل کی اپنی کیفیت ہے۔ تاک اور نئے کی نسبت معمولی نسبت ہے اور یہاں اس کا مقام بھی نہیں۔ 'تاک کے ہے' میں جو بات ہے دھونڈھے سے میں نہیں ہے۔ غورِ طلب ہے کہ ہر ایچ ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو نفی در نفی کا تہوج پیدا کرتا ہے۔ اس کلا گس کے بعد آخری تین شعر اقصام کے ہیں جو تصورِ جاں کی ٹھہری ہوئی پرسکون آرزو مندی پر ختم ہوتے ہیں:

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے چڑے رہیں

سر زبرِ بارِ عجب وہاں کیے ہوئے (عج+)

جی دھوڑتا ہے پھر وہی فرصت کے مات دن

بٹھنے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے (عج+)

غالب ہمیں نہ پہنچ کر پھر جوشِ انک سے

بٹھنے ہیں ہم حبیۂ طوفاں کیے ہوئے (عج+)

گویا اب نہ وہ فرصت کے مات دن ہیں نہ وہ سامانِ صد گستاں نہ وہ تصورِ جاناں۔

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا پوری غزل میں بظاہر کوئی کلمہ لٹی نہیں، نہ ہی لفظ 'پھر' کلمہ لٹی ہے۔ لیکن 'پھر' زیادہ سے زیادہ اعادہ چاہتا ہے ان باتوں کا جو کبھی تھیں اور اب نہیں رہیں۔

گویا داخلی سادست میں حرکیات لٹی ہی لٹی مضمر و موجزن ہے۔ آرزو مندی اپنی تخیلی غذا محرومی سے حاصل کرتی ہے، تنہا اور شکستہ تنہا یا آرزو اور شکستہ آرزو میں مضمر رشتہ جدیت کا ہے غالب کا ذہن و شعور جس میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہ جدیت فقط ہمیش گزشتہ اور

اس کے غیاب ہی میں نہیں، یہ جدیت نشاط و یاس کے عمومی رشتے میں بھی ہے جس سے انیمجری کی فضا سازی ہوئی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا اس میں جہاں حسن و نشاط و کیف و سرور کے رنگ ہیں وہاں درد و حراں و تنہائی کی ٹیس بھی ہے۔ گویا دونوں کیفیتوں میں تناؤ

بھی ہے اور یہ باہدگر مربوط بھی ہیں جس سے جدلیاتی نشاط و سرور کی ایسی کیفیت پیدا ہوئی ہے کہ پایہ و شاید۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر اس غزل سے کسی ایک امیج کو کم کر دیا جائے تو زیادہ فرق ہوگا یا نہیں۔ (خود غالب نے متعدد اشعار کا اضافہ بعد کو

کیا، ان اشعار سے پہلے بھی غزل کی قرأت ممکن تھی اور بعض اشعار کے بغیر اب بھی ممکن ہے) لیکن اگر حزن و نشاط کی جدیت کے رشتے کو یا آرزو مندی سے اس کے اعادے کے رشتے کو منہا کر دیں تو معناتی حسن آفرینی و فضا سازی کا سارا نظام درہم برہم ہو جائے گا،

جبکہ یہ بھی صحیح ہے کہ معناتی فضا سازی کی حتمی تحلیل ناممکن ہے۔ جدلیات لٹی کے تھل کی نوعیت ہی ایسی ہے اور یہ اتنا گونا گوں اور پرتوں ہے کہ اس کی تمام ترکیفیات کا احاطہ کرنا

قرب قرب نامکن ہے۔ کلام غالب میں قدم قدم پر اس نارسائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی جدلیت کا سب سے بڑا نشان ہے۔

302 پنہاں تھا دام سخت قرب آشیانہ کے

اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے (خج+)

302 تیری وفا سے کیا ہو سحانی کہ دہر میں

تیرے ہوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے (خج+)

303 لکھتے رہے جنوں کی حکایات خونچکاں

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (خج+)

پہلے دونوں شعروں کی حقیقت میں بھی تفاعلِ لہمی درجہ کمال پر ہے، لیکن آخری شعر تو اس نوع کا ہے کہ اس کے معنویاتی نظام کو تجزیاتی میکاگی زبان کی گرفت میں لایا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ سنتِ منصور و سرمد کا شعر ہے۔ غالب نے جنوں کی حکایات خونچکاں کا اشارہ کر کے ہاتھوں کے قلم ہونے کا جو ایچ خلق کیا ہے اس کی ہولناکی کا کچھ اندازہ اس لاجواب پینٹنگ سے لگایا جاسکتا ہے جو صادقین نے اس شعر پر بنائی ہے۔ جنوں، حکایات، خونچکاں اور قلم ہونے میں جو متناہتیں ہیں، ایک اور سطح پر لکھنے، ہاتھ، قلم اور حکایات میں جو رشتہ ہے، مزید ایک اور سطح پر خونچکاں اور قلم ہونے میں جو ربط ہے، وہ تہ در تہ اور حرکیاتِ لہمی کے بیچ در بیچ تفاعل سے بندھا ہوا ہے۔ اور جدلیت یعنی معنی کی تشکیل و رد تشکیل بھی اپنا جادو دہکاتی ہے کہ گویا ہاتھ قلم ہو چکے ہیں لیکن لکھنے کا عمل جاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس چیز پر قہر و غضب اور پابندی ہے اسی کے کیے جانے پر اصرار ہے۔ لکھنے کا عمل یوں بھی آزادی کا استعارہ ہے، اور جنوں کی حکایات خونچکاں بھی اجتہادی موثر ایمانی جیکر ہے نفسِ انسانی کی عظمت و سر بلندی و فتحِ مندی کا کہ جبر و استبداد اور ظلم و بے انصافی کے خلاف کھڑے حق کہنا اور بڑی سے بڑی قربانی دینا یقینِ سعادت ہے۔

ہرم ہے یکہ چاہدہ بنا گداز راہ سے  
بیش کر غافل جواب توڑ محفل نہ بچھ  
(غ)

## روایت دوم مشمولہ نسخہ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد (مکتوبہ 1821)

318

- آشفگی نے نقش سویدا کیا درست  
(ق) ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا  
تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ  
(ق) جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا  
تجھے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد  
(ق) سرکش غمار رسوم و قیود تھا

یہاں سے ہم ان اشعار کو لیں گے جو 19 برس کے بعد اور 24 برس کی عمر سے پہلے کے ہیں یعنی نسخہ خط غالب (روایت اول) (ن) میں نہیں اور دوسرے نسخے میں ہیں جو 1821 کا مکتوبہ ہے اور بالعموم نسخہ حمیدیہ (ق) سے منسوب ہے، جسے روایت دوم بھی کہا جاتا ہے۔

اس غزل کے سات اشعار میں چار حد اول دیوان میں شامل ہوئے جن میں سے تین یہی ہیں۔ آشفگی، نقش سویدا، داغ، دود، ان سب کا رشتہ ملازم نظر میں رہے۔ داغ جو نقش سویدا سے عبارت ہے، دود اس کی نفی ہے جس کا رشتہ آشفگی سے ہے۔ جدلیاتی گردش کا پہلو یہ ہے کہ داغ جو نشان درد و غم تھا آشفگی کے باعث وہ دھوئیں میں تحلیل ہو گیا گویا درست ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں آشفگی جو بجائے خود ایک شکل ہے رنج و غم یا

دیوانگی کی، وہی باعث ہمعینی رنج و غم کی درستی کی۔ غالب کی حرکیات نفی میں معنی آفرینی کی یہ تشکیل یا طرقلی بار بار ملتی ہے کہ درد کا لا دوا ہونا درد کی دوا ہو جاتا ہے۔ اگلے اشعار کی حسن کاری میں بھی یہی جدلیاتی گردش کار گر ہے جو غالب کی معنی آفرینی کا امتیازی پیرایہ ہے، یعنی دونوں انتہاؤں کو رد کرنا اور بیچ کے دھندلے عرصہ (grey area) سے معنی کی طرفوں کو کھول کر لطیف معنی کا سماں باندھنا۔ خواب میں خیال کو محبوب سے معاملہ تھا جو سود ہی سود ہے لیکن جب آنکھ کھل گئی تو وہ کیفیت نہ رہی (یعنی زیاں) لیکن غالب اس کو پلٹ دیتے ہیں، کہتے ہیں نہ زیاں تھا نہ سود تھا۔ زیاں اس لیے نہیں کہ اصلاً سود بھی سود نہ تھا۔ خواب کی نسبت خند یا آنکھ کے بند ہونے سے اور آنکھ کھلنے کی نسبت خواب کے ٹوٹنے سے ہے۔ اسی طرح سود خواب کی طرف اور زیاں ہوش کی طرف راجع ہے لیکن غالب دونوں کے معادلہ معنی کو رد کرتے ہیں۔ مقطع میں بھی یہی کیفیت کار گر ہے۔ فارسی اردو شعریات کی قدیمی روایت ہے کہ عاشق خود کو قہیں و فرہاد سے بڑھ کر قرار دیتا ہے لیکن غالب کی منطق جدلیاتی توقع پیدا کر کے طرف دلیل لاتی ہے کہ تیشے سے مرنا تو عام سی چیز ہے، بات تو تب تھی کہ فرہاد سرکشہٴ خار رسوم و قیود نہ ہوتا یعنی موت کو کسی اور طور گلے سے لگاتا۔ غالب کے یہاں روٹی عام کار ہر ہر چیز میں جاری و ساری رہتا ہے اور اس کی جدلیاتی گونج بار بار سنائی دیتی ہے:

ہیں اہل خود کس روٹی خاص پہ نازاں  
پانچویں رسم د رو عام بہت ہے (م)

- 319
- کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا  
(ق) دل کہاں کہ ٹم کیجے ہم نے مذعایا  
ہے کہاں حمقاء کا دوسرا قدم یارب  
(ق) ہم نے دھبہ امکاں کو ایک نقش پا پایا  
سادگی و پُرکاری بیخودی و پھیاری  
(ق) عین کو قفاخل میں جرأت آزما پایا

پہلا اور تیسرا شعر متداول دیوان میں موجود ہے، تینوں شعر لا جواب ہیں، لیکن دوسرا شعر جو لفظ کر دیا گیا اور جو نسخہ حمید یہ کے بعد عام ہوا اتنا عمدہ ہے کہ انسان کی سعی و جستجو، بلند حوصلگی اور آرزو مندی کا نشانہ امتیاز بن گیا۔ اگرچہ پہلا شعر معشوق کی شغفی، دوسرا تمنا کی دقتاری اور تیسرا حسن کی مرقع کاری پر مبنی ہے لیکن درحقیقت تینوں میں وہی انوکھی منطق کارگر ہے جو روایتی معنی کو جدلیاتی گردش سے کاحدم کر کے طرفوں کو کھول دیتی ہے اور معنی آفرینی کے نئے امکانات کو اجاگر کرتی ہے۔ مطلع ایجاز کا بھی کمال ہے کہ اتنا بڑا مکالمہ سادہ سے دو مصرعوں میں سما گیا۔ دل کا پانا وال ہے دل کے ہونے پر، غالب اسے رد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دل تو ہے ہی نہیں، وہ تو پہلے ہی دے چکے ہیں۔ چنانچہ محبوب کا انکار کہ نہ دیں گے ہم، عین اقرار ہے کہ یہی تو عاشق کی مراد ہے کہ دل معشوق کے پاس رہے۔ شعر کی داخلی ساخت میں بھی دوہری نفی ہے یعنی نہ دیں گے اور ہم کیسے، اور اثبات بھی دوہرا ہے یعنی پڑا پایا اور مدعا پایا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ نفی بہ نفی اور اثبات بہ اثبات کے کھیل سے معنی کی ایک انوکھی تشکیل وضع کر دی ہے جو شغفی اور دل گئی پر منتج ہے۔ نگاہ شغفی و دل گئی پر ظہور جاتی ہے اور ہاموم اندازہ نہیں ہوتا کہ اصل کرشمہ کاری جدلیات نفی کی ہے جو غالب کے ذہن و شعور میں پیوست ہے۔

دوسرا شعر جیسا کہ پہلے کہا گیا شاہکار ہے جس کی دائر زمانہ نے دی ہے۔ بظاہر اس میں کوئی اشکال نہیں اور دھبہ امکان کا ایک نقش پا ہونا جدلیات نفی کو بروئے کار لانے کی کھلی وضع رکھتا ہے۔ ایسے بے مثال اور بلیغ شعر کو خود غالب نے یا ان کے سخن فہم احباب نے کیونکر خارج کر دیا اس بارے میں اکثر بحث کی گئی ہے، لیکن قرین قیاس یہی ہے کہ اس زمانے میں روایتی محاسن و معائب کی جکڑ بندی اتنی شدید تھی کہ غالب تا فرسوتی کی بنا پر اس کو خارج کرنا پڑا اور مضمون کا اعلیٰ یا ارفع ہونا اس کی عمدگی کا جواز نہ بن پایا۔ دھبہ امکان لامحدود ہے اور انسان کی تمنا و جستجو، سعی و تجسس اور تنگ و تاز کی کوئی حد نہیں۔ غالب دھبہ امکان کو انسانی سعی و عمل کی تنگ و تاز کے مقابلے میں مختصر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تمنا کی دقتاری کا یہ عالم ہے کہ پورا دھبہ امکان ایک نقش پا کے برابر ہے

اور روح انسانی مضطرب ہے کہ دوسرا قدم اٹھائے بھی تو رکھے کہاں۔ اس میں کلام نہیں کہ تمنا کی بے پایانی کے اس حد درجہ لطیف مضمون کو غالب سبک ہندی کی روایت و بیدل کے لاشعوری اثر اور غالب کی القادری میں بیست حرکیات فنی کے تخلیقی تعامل نے اپنے طور پر طلق کیا ہوگا، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہندوستان کی اساطیری فضا میں اس نوعیت کے آرکی نائپ صدیوں سے کارگر رہے ہیں کہ یہ ممکن نہیں کہ اس کا خیال آئے اور ذہن پر انوں کی روایتوں کی طرف نہ جائے جن میں ایک معمولی دکھائی دینے والے ادھار (وامن وامن) نے ایک قدم میں سرشتی ناپ لی تھی اور راجا سے کہا تھا بتا اب اگلا قدم رکھوں تو کہاں رکھوں۔

تیسرے شعر کا پہلا مصرع ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ اس میں دو ناممکن چیزوں کو یکجا دکھایا ہے۔ یعنی جہاں 'سادگی' ہو وہاں 'نہ' کاری نہیں ہو سکتی، جہاں 'نیچو دی' ہو وہاں 'ہنسیاری' نہیں ہو سکتی۔ جدلیات فنی کا بیچ دوسرے مصرع میں ہے یعنی تعامل تو تعامل ہے، شعری منطق اس جدلیاتی نکتہ پر استوار ہے کہ حسن انوکھا اسی لیے ہے کہ یہ تعامل میں بھی جرات آزما ہے اور نہ اس کی سادگی سادگی محض ہے، نہ بے خودی بے خودی محض، یعنی 'سادگی' 'پرکاری' کا اور 'نیچو دی' 'ہنسیاری' کا پہلو رکھتی ہے۔ غالب رواں دواں اشعار میں بھی سادہ لفظوں کو جس طرح شق کر کے دو رخا یا پہلووار بنا دیتے ہیں، اور سامنے کے معمولہ معنی کو بکثیریت میں بدل کر فو کی طرح گھما دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

عشق سے طبیعت نے ڈیست کا حرا پایا

320

(۱) درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

غنجہ پھر لگا کہنے آج ہم نے اپنا دل

(۲) خوں کیا ہوا دیکھا ٹھم کیا ہوا پایا

حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی

(۳) ہم نے بار بار ڈھونڈھا تم نے بار بار پایا

یہ زمین غالب کو اس قدر پسند خاطر تھی کہ اس میں دو غزلیں ہیں۔ گھلاوٹ لیے



ہوئے یہ کلام بھی نوعمری کے زمانہ کا ہے اسی نام نہاد غرابت اور اشکال پسندی کے دور کا۔ لیکن رجاء اس درجہ ہے کہ لفظ موتی کی لڑی بن گئے ہیں اور روانی ایسی کہ زباں پر از خود رواں ہو جاتے ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مطلع کے دوسرے مصرعے میں سارا کرشمہ قول محال اور ہدایات لٹی کا ہے کہ عشق سے طبیعت نے زینت کا مزا اسی لیے پایا کہ درد کی دوا پانی اور ایسا درد بھی پایا جو لا دوا ہے۔ یعنی درد کے روایتی پامال یا معمولہ تصور کی رد تکمیل ہو گئی اور ایسا تصور سامنے آگیا جو ہر طرح کے تعین سے بے نیاز ہے۔ دوسرے شعر میں غم کیا ہوا دیکھا دل کے وجود پر دال ہے اور غم کیا ہوا پایا عدم وجود پر اور دونوں تصورات میں کشاکش لٹی اور نکاح ہے۔ تخلیقی ذہن کی یہی فوج تیسرے شعر میں بھی کارگر ہے، یعنی عشق میں حال دل کا معلوم نہ ہونا یا دل کا کھوجانا عام صورت حال ہے، لیکن ہم نے بارہا وضوح حاتم نے بارہا پایا میں جو وضع کارگر ہے وہ وضوح حا / پانا کی انفرایت پر راقع ہے اور دل کے کھوجانے کے روایتی اور متعینہ ملبوم کو غیر متعینہ یا انوکھا بنا کر لطافت و ابداع کا سامان فراہم کر دیتی ہے۔

320

دخم نے داؤ نہ دی تنگی دل کی بارب

تیر بھی سینہ بھل سے پراغٹاں نکلا (تی)

بوے گل نالہ دل داؤد چراغ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (تی)

دخم نے داؤ نہ دی بقول سہا مہدی حلافی و مہدی نہ کی۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ تیر سینہ بھل سے پراغٹاں نکل جائے اور تنگی دل کی حلافی نہ ہو یعنی دل تنگ وہ ہے یا تیر کے دخم سے کشادگی پیدا نہ ہو۔ بظاہر پہلا مصرع بیان ہے بطور قولی متناقض کے اور دوسرا استدلالیہ ہے اور دونوں میں گردش لٹی ہے جو مضمون میں حسن پیدا کر رہی ہے۔

بزم مقام دلجمعی ہے اور پریشاں ہونا اس کا رد۔ شعر میں تین امیج ہیں دو غیر مرئی یعنی بوے گل اور نالہ دل، اور ایک مرئی یعنی داؤد چراغ محفل، تینوں میں پریشانی کا علاقہ ہے اور ان میں قدر مشترک ان کا حکی ہونا ہے یہ تینوں جڑے ہوئے ہیں فعل 'نکلا' سے

جوتلی ہے دلچسپی کی، یعنی لفظا رائج ہے پریشان ہونے پر اور وال ہے دل نامراد کے حالی زار پر۔ شعر کے حسن معنی میں خاص کردار شعری منطق کا ہے جو مربوط ہے لفظ نگاہ کی سرشتی جدلیات سے یعنی ان تینوں میں سے جو بھی تیری بزم سے لگتا ہے پریشان حال ہو کر لگتا ہے۔

دہر میں نقش وفا دہر تسلی نہ ہوا

321

- ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا (ق)  
میں نے چاہا تھا کہ اندوہ وفا سے چھوٹوں  
وہ شکر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا (ق)

لفظ وفا معنی تو رکھتا ہے لیکن محبوب یا دنیا چونکہ وفا سے عاری ہے، اس لیے لفظ وفا شرمندہ معنی نہیں ہو سکتا یعنی بے معنی ہے۔ شعر میں معنی کی کشاکش کا مدار ظاہر ہے کہ گردش جدلیاتی پر ہے جو مصرعوں میں بھی ہے اور مصرعوں کے مابین بھی ہے۔ یہی کیفیت دوسرے شعر کی ہے۔ محبوب میں وفا کی خو تو ہے نہیں، اس لیے اندوہ وفا سے نجات کی ایک ہی صورت ہو سکتی ہے یعنی مرجانا۔ اصولاً معشوق کو اس پر راضی ہونا چاہیے تھا، لیکن وہ عاشق کے مرنے پر بھی راضی نہیں۔ رد تکلیل کا بیج راضی نہ ہونے میں ہے جوتلی (اندوہ وفا سے چھوٹوں) کی لگی ہے۔

شوق ہر رنگ رقیب سر و سماں لگا

322

- قیس تصویر کے پردے میں بھی غریاں لگا (ق)  
شور رسوائی دل دیکھ کہ یک نالہ شوق  
لاکھ پردے میں چھپا پر وہی غریاں لگا (ق)  
ہے تو آسوز فنا ہمچہ دُشوار پسند  
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں لگا (ق)

ہر رنگ استعاراً ہے بمعنی ہر حالت یا ہر صورت میں، لیکن لغوی معنی کو بھی نظر میں رکھیں تو شوق ہر رنگ اور رقیب سر و سماں میں کشاکش نظر آئے گی، لیکن اصل کشاکش

دوسرے مصرعے میں ہے جو مثالہ ہے۔ غالب نے بجائے تصویر کے پردہ تصویر کہہ کر پہلے تو پردہ پوشی کی توقع پیدا کی، پھر لفظ عریاں سے اس توقع کو رد کیا کہ قیس اس پردے میں بھی عریاں ہی رہا۔ یہاں معمولی لفظ 'میں' (یعنی تصویر کے پردے میں) کا کردار بھی معمولی نہیں۔ پردے 'پہ' کہا جاتا تو معنی محدود ہو جاتے اور لطف جاتا رہتا۔ یہاں پردہ بطور استعارہ ہے کہ قیس 'پردے میں' بھی عریاں ہی رہا جیسا وہ اصلاً تھا۔ پردہ بطور ایہام بھی ہے یعنی سطح تصویر۔ لہٰذا کی کش کش پردے اور عریاں میں صاف ہے۔ دیکھا جائے تو تصویر ورق سادہ پر بنائی جاتی ہے اور تصویر کشی کا عمل اس فرد سادہ میں سے تصویر نکالنا یعنی عدم کو وجود میں لانا ہے، لیکن عدم یہاں عدم ہی رہا۔ غالب کے تخلیقی عمل میں جدلیات اس درجہ جاگزیں ہے کہ اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو گھما کر اس میں کوئی ایسا نادر پہلو پیدا کر دیتے ہیں کہ لطف و انبساط کی گرہ کھل جاتی ہے۔ عشق کا رقیب سرد سماں ہوتا سامنے کی بات ہے، تصویر کے پردے میں قیس کا عریاں نکلتا پہلے معنی کی توشیح بھی کرتا ہے لیکن اس کو دوسری انتہا پر پہنچا کر اس کی طرفیں بھی کھول دیتا ہے۔ غالب کے یہاں جس بے ساختگی سے یہ سب کچھ ہوتا ہے اس سے گمان گزرتا ہے کہ شاید اس جدلیاتی شعری منطق کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہو اور لاشعوری بھی۔

دوسرے شعر میں تقریباً یہی مضمون ہے۔ شوق فقط بلند آہنگی ہی نہیں، سودا، جنوں یا دیوانگی بھی ہے بلکہ یہاں مراد یہی ہے جو لازماً رسوائی ہے۔ توقع کی جاتی ہے کہ عاشق ضبط سے کام لے اور نالہ ہائے شوق کو دبا کر رکھے۔ باقی پردے اور عریاں میں لہٰذا کا عمل وہی ہے جو پہلے بیان ہوا۔

تیسرے شعر میں صحت دشوار پسند کا موضوع ہے جو غالب کا پسندیدہ مضمون ہے۔ غالب کے شعر شناس جانتے ہیں کہ غالب اکثر اس کو بھی سادہ نہیں رہنے دیتے اور اس کی رد تکمیل کر دیتے ہیں، یعنی ہمت دشوار پسند تو ہے، لیکن دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں۔ تصوف میں فنا اور دانش ہند میں فناء ہے تا کی آگہی دشوار ترین مرحلہ ہے۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ سخت مشکل ہے کہ یہ کام (یعنی دشوار ترین کام) بھی آسان نکلا۔ جدلیاتی گردش کی

کارفرمائی کرشمہ کاری کی حد تک ہے۔ کمال یہ ہے کہ غالب اسے جادو بنا دیتے ہیں اور سہل منتفع کی وجہ سے نظر چندھیا جاتی ہے، سہل منتفع اس لیے کہ بظاہر اس سے زیادہ آسان ہیراچے بیان میں اتنی پیچیدہ اور گھومتی ہوئی بات نہیں کہہ سکتے۔ اب جو غزلیں آ رہی ہیں ان میں غالب کی تکتہ رس حسن کاری و بے ساختہ معنی آفرینی کا آرٹ ایسے درجہ کمال پر ملتا ہے کہ اس سے بہتر کا تصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ان میں انتخاب بھی مشکل ہے کہ جدلیاتی تقاضے کے اعتبار سے بھی ہر شعر انتخاب ہے۔

327 بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا

(ق) آدی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا  
وایں دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو

(ق) آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا  
عشرت قتل مگر اہل تنہا مت پوچھ

(ق) عید نظارہ ہے شمشیر کا غریاں ہونا  
328 کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توپ

(ق) ہائے اُس زود پشیمیاں کا پشیمیاں ہونا

یہ غزل اور اس سے پہلے کی غزلیں (نظان ردائی) نسخہ حمید یہ کی غزلیں ہیں یعنی یہ چوبیس برس سے پہلے کا کلام ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ ایک ہی برس میں کہی گئی ہوں۔ سابقہ غزل کے فقط تین شعر متداول دیوان میں منتخب ہوئے جبکہ مندرجہ بالا شاہکار غزل کے نو کے نو اشعار شامل ہوئے۔ سابقہ غزل کے آخری شعر... سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا، اور مندرجہ بالا غزل کے مطلع ع بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا، میں مطابقت ظاہر ہے۔ وہاں تخصیص فنا کی تھی، یہاں تعمیم ہر کام کی ہے یعنی ہر کام کا آساں ہونا دشوار ہے۔ تعمیم دوہری ہے، یعنی کام کی بھی اور آدی کی بھی۔ آدی کو generic معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کی تفریق انسان سے کر کے تخصیص انسان کی کی ہے۔ جدلیات کا عمل یہاں نہ در نہ اور حدود پیچیدہ ہے جو شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ گویا ہر

کام کا آسان ہونا دشوار ہے، حتیٰ کہ آدمی جو بظاہر انسان ہے اس کو بھی انسان ہونا میسر نہیں۔ یہ ان اشعار میں سے ہے جہاں جدلیات لگی چلتا ہوا جادو بن گئی ہے اور شعری منطق کی جان ہے۔ بظاہر نہایت سادہ اور معمولی لفظوں کی معمولی توہمات پلٹنے سے شعر خیال افروزی کا کرشمہ بن گیا ہے، اور وہی فرسودہ اور معمولی لفظ اپنی عمومیت سے ماورا ہو کر طرف چراغاں کا سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ بظاہر آدمی اور انسان ہم معنی ہیں، خود غالب کی تعریف میں حالی کا نہایت عمدہ مصرع / معنی لفظ آدمیت تھا / یا مومن کا کہنا / مومن آیا ہے بزم میں تیری: صحبت آدمی مبارک ہو / آدمی اور انسان کی ہم معنویت کا کھلا ہوا ثبوت ہیں۔ لیکن غالب کی شعری منطق غالب کی شعری منطق ہے اور دعویٰ محتاج ثبوت نہیں کہ استدلالیہ سحر حلال ہے، دونوں مصرعے ایک دوسرے کی طرف راجع ہیں۔ آدمی چاند اور محض ہے اور انسان خال خال ہے بالکل جیسے ہر کام آسان نہیں ہوا کرتا اسی طرح ہر آدمی بھی انسان نہیں ہوا کرتا۔ سوائے بکے کی فارسی ترکیب کے سب لفظ سامنے کے لفظ ہیں، لیکن غالب کے ابداع کا کمال ہے کہ فنی کی منطق سے خیال بندی کچھ اس نوع کی ہوئی ہے کہ وہی سیدھے سادے عام لفظ انوکھے اور طرفہ معنی سے برحقا گئے ہیں۔

دوسرے شعر میں دیوانگی شوق عاشق کو دوڑاتی ہے کہ مراد بر آئے گی۔ لیکن آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہوتا۔ حرکیات فنی کا تعامل اتنا حیران ہونے میں نہیں جتنا ضمیر آپ کے دہرے استعمال میں ہے، یعنی دونوں باتیں جو ناکامی کے رشتے میں ہیں، خود اسی سے سرزد ہوتی ہیں۔ ہر چند کہ عاشق کو معلوم ہے کہ ادھر جانے کا فائدہ خاک نہیں، تاہم وہ آپ ہی ادھر جاتا ہے اور آپ ہی حیران ہوتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جانا بر بنائے امید ہے اور حیراں ہونا امید کی فنی ہے۔

تیسرا شعر ان اشعار میں ہے جہاں امیج معنی کی تحلیل سے پہلے ذہن کے پردے پر نقش ہو جاتا ہے۔ غالب کے مصوروں نے ایسے اشعار سے خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ قفل گاہ سے زیادہ اندوہ و اذیت کی جگہ کیا ہوگی۔ شہادت و قتل و خون غزل کی ایمانی شعریات کا حصہ ہیں، عشق میں قتل عین سعادت ہے۔ یہ ظلم و جفا سے استعارے کے رشتے

میں بھی ہے۔ چنانچہ قتل کے ساتھ عشرت کا لفظ اسی رعایت سے ہے اور شمشیر کے مرہاں ہونے کو عین لکارا کہنا تصور کی مختلف کو جدا کرنا تک منقلب کرنا ہے جو باصط لطف ہے۔ پری گارٹا نے غالب کے ایسے اشعار کی ایجبری پر ایک مبسوط مضمون لکھا ہے (اطرین لٹریچر، ص 178-184) اور انھیں سرمد کی شہادت کے سانچے سے جوڑا ہے جو غالب سے لگ بھگ ایک صدی پہلے ہوا تھا اور جس کے الماک آرکی ٹائپ عوام کے اجتماعی لاشعوری حافظے میں زندہ تھے۔

آفری شعر غالب کے ان اشعار میں ہے جو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکے ہیں اور زبان زد خاص و عام ہیں اور مختلف وقتوں، مختلف موقعوں اور مختلف صورتوں میں پڑھے جاتے ہیں اور نکتہ دہی کا حق ادا کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں امر واقعہ کا بیان ہے کہ محبوب نے قتل کے بعد جنا سے توبہ کر لی، اول تو پشیمانی ہی اس کے مزاج سے پیدا ہے کہ جنا کی نفی ہے جو معشوق کا صین مزاج ہے۔ Irony یوں کہ جنا کاری کی انتہا یعنی قتل کا ارتکاب ہو چکا ہے، اب باقی کیا رہا۔ سو irony کا پہلا عنصر یہ ہے کہ پشیمانی ہونا رو تکفیل ہے جنا کاری کی۔ لیکن غالب کی طرح اسے ہی پر اکتفا نہیں کرتی، غالب نے فقط پشیمانی ہی نہیں کہا زود پشیمانی کہا ہے، زود پشیمانی میں طنز کی دھار تیز ہے، بہت خوب، ستم تو ہو چکا۔ یوں دوہری تھلیپ سے irony بھی دوہری ہو گئی اور طنز اور درد و کرب کا وار بھی گہرا گیا۔ وفادار جنا انسانی رویے کے دور رخ ہیں، غالب نے نفی و رد لیلی کی گردش سے دو انتہاؤں سے ہٹ کر معنی کا ایک نیا عرصہ طے کر دیا جو انسانی صورت حال کے بیک وقت ان گنت دردناک اور مضحک پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے اور روایتی میکاگی زبان کے ماوراء ہے۔ ایسے اشعار کو ہر کوئی اپنے ناظر میں پڑھتا اور لطف اندوز ہوتا ہے۔ دریدا جب کہتا ہے کہ معنی لامحدود ہے کیونکہ ناظر لامحدود ہے، تو متن کی زمانیت کے قول محال کو سمجھنے میں لوگوں کو دقت ہوتی ہے۔ غالب کے اشعار تقریباً ڈیڑھ دو صدی پہلے اس حقیقت کو منکشف کر چکے ہیں۔

بہر مجھے دیدہ تر یاد آیا

دل جگر محض فریاد آیا (ق)

- دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز  
 (ق) پھر ترا وقت سفر یاد آیا  
 سادگی ہاے تمنا یعنی  
 (ق) پھر وہ نیرنگ نظر یاد آیا  
 زندگی ہوں بھی گزری جاتی  
 (ق) کیوں ترا راہگور یاد آیا  
 کوئی دیرانی سی دیرانی ہے  
 (ق) دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا  
 میں نے مجھوں پہ لو کہیں میں اسد  
 (ق) سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

چوتیس برس کی عمر سے پہلے کی اس غزل کی نصابندی مطلع ہی سے ہو جاتی ہے اور ردیف 'یاد آیا' سے اس نصابندی کو قائم کرنے میں مزید مدد ملتی ہے۔ ایک بار پھر ان اشعار میں جوانی کے چوٹ کھائے ہوئے دل کی نگار ہے اور محبوب سے چمگز جانے کا تصور ہے، جو سراپا دردمندی و گداز تھا ورنہ / پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا، دل جگر کھنڈ فریاد آیا / کیوں کہا جاتا۔ دیدہ تر چمگز نے والے کی مجبوری اور بے اختیاری کی تصویر ہے، بھنگی ہوئی دو آنکھیں سطح ذہن پر ابھرتی ہیں اور ان کی خاموشی بہت کچھ کہہ دیتی ہے۔ دوسرا مصرع جی بھر آنے اور کچھ نہ کہہ سکتے کی بے بسی کی تصویر ہے۔ لیکن جہاں پہلا مصرع بے صدا ہے، دوسرا مصرع باصدا ہے (فریاد) جو کھنڈ، تھکیل ہے، یعنی کلیجہ منہ کو آئے اور کچھ کہا نہ جائے ہر چند کہ کہنے کو جی چاہے۔

دوسرے شعر میں قیامت اور وقت سفر کا ایمانی ذکر ہے۔ تیسرے شعر سادگی ہاے تمنا... میں غالب کے خاص انداز کی جھلک ہے جہاں سادگی ہاے تمنا اور نیرنگ نظر میں جدلیت ہے جو معنی کو سادہ نہیں رہنے دیتی۔ اگلے شعر کے دونوں مصرعوں میں افتراقیت ہے جو معنی کو گردش میں لے آتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ لفظ راہ گزرد میں بھی گزرد ہے، زندگی تو

گزر رہی رہی تھی۔ بے غفل، کہ حیرتی راہ گزر نے زندگی گزرنے کے عمل میں غفل ڈال دیا اور جیتا بحال کر دیا۔

کوئی دیرانی سی ... انتخاب و اختصار کا کمال ہے۔ شاعرین نے طرح طرح سے اس بے ساختگی، معنی پروری اور پہلو داری کی داد دی ہے۔ ہمیں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ دشت سے دیرانی منسوب ہے اور گھر سے آبادی، لیکن دشت آباد بھی ہو سکتا ہے اور گھر ویران بھی۔ یہ معمولہ معنی کی واضح تھلیب ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں۔ لیکن غالب کے تخلیقی ذہن کو معمولہ سے نسبت گوارا ہی نہیں۔ غالب یہ نہیں کہتے کہ گھر ویران ہے یا دشت ویران ہے، وہ تو کہہ رہے ہیں کہ کوئی دیرانی سی دیرانی ہے۔ ظاہر ہے کہ گھر اور دشت دو درخا جوڑا binary ہیں جن میں رشتہ ربط و نفی کا ہے اور دونوں ایک فوقیتی درجہ بندی hierarchy بھی ہیں۔ جس میں ایک کے معنی دوسرے سے قائم ہوتے ہیں۔ غالب کے لاشعوری تخلیقی عمل میں جدیت تو کارگر رہتی ہی ہے 'دیرانی سی دیرانی' کہہ کر غالب اول تو فوقیتی ترتیب کو بے دخل کرتے ہیں کہ گھر اس درجہ دشت کے مماثل ہے اور دشت گھر کے، کہ کسی کو کسی پر ترجیح نہیں ہے۔ دوسرے گھر اور دشت میں جو افترا قیامت پانفی ہے غالب اس نفی کی بھی نفی کرتے ہیں کہ جہاں تک تعلق دیرانی کا ہے دونوں ایک ہیں۔ یوں محشری معنی کا چراغاں ہوتا ہے۔ غالب تنقید جس کو اکثر پہلو دار اشعار کہتی آئی ہے، وہ دراصل جدلیات نفی کی کرشمہ کاری ہے۔

اس فزل کا مقطع بھی نادردہ کاری کی مثال ہے کہ لڑکیوں میں بھنوں کو مارنے کے لیے سنگ اٹھایا تھا کہ (اپنا) سر یاد آگیا۔ بھنوں استعارہ ہے ذلت و رسوائی سے اور سر سے مراد ہے ہوشمندی و سمجھ داری، اور دونوں میں ربط نفی ہے کہ ہوشمند لوگ ہی دیوانے پر پتھر اٹھاتے ہیں۔ سو پتھر اٹھایا ہی تھا کہ حلق میں دیوانگی کا خیال آیا یعنی خود میرا مقدر بھی تو یہی تھا (چنانچہ یہ سوچ کر باز رہا)۔ وہ ہری جدیت یوں کہ اپنے مقدر یا دیوانگی کا یاد آنا بھی تو ہوشمندی کی دلیل ہے۔ یوں غالب نے 'بھنوں' اور 'سر' میں جو ربط و نفی ہے اس نفی کی بھی نفی کر دی اور معنی کی گرہ کھل گئی، یعنی معنی معمولہ بیدخل یا بے مرکز (decentre) ہو گیا۔



مقررہ یا متعین معنی محدود اور کلیشے ہوتا ہے جبکہ تخلیقی ہنرمندی سے یہ طے کیا ہوا معنی دور تک اور دیر تک معنی کی قلم پاشی کرتا ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات لفظی کے باعث معنی نامور کی قلم پاشی غالب کی وضع خاص ہے۔

حسن غزلے کی کشاکش سے جتنا میرے بعد 330

(ق) بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

طبع بھرتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے

(ق) فعلہ عشق سے پوش ہوا میرے بعد

کون ہوتا ہے حجب سے مرد انگن عشق

(ق) ہے مکڑ لب ساقی میں ضلّا میرے بعد

تھا میں گلستا احباب کی بندش کی گماہ

(ق) حشرق ہوئے میرے رفقا میرے بعد

روایت دوم میں وال کی ردیف میں غالب کی یہ واحد غزل ہے۔ مطلع بظاہر یہی کہتا ہے کہ اہل حسن کو میرے مرنے کے بعد غزلے کی کشاکش سے فرصت ہوگئی لیکن بات فقط اتنی نہیں ہے کیونکہ لفظ کشاکش کچھ اور کہتا ہے۔ اہل جفا وہی ہیں جو اہل حسن ہیں اور اہل حسن وہی ہیں جو غزلے کی کشاکش پر قادر ہیں۔ ان تینوں میں تلازمیت ہے۔ ردیف 'میرے بعد' میں اشارۂ زمانی ہے کہ پہلے جو کیفیت تھی بعد میں اس کی نفی ہوگئی۔ غزلہ حسن کا لازمہ ہے کہ جو چیز فطرت کا حصہ ہو اس کے لیے کشاکش کی ضرورت نہیں۔ اہل جفا کے تناظر میں کشاکش سے یہ تاثر ملتا ہے کہ غزلہ و ناز و ادا حسن والوں کا حصہ تو ہیں جفا کا لازمہ بھی ہیں۔ شعر کا حسن غزلے کی کشاکش اور آرام سے ہونا کی قطعیت اور ان کے عرصہ معنی کے تنازع میں ہے۔ ردیف 'میرے بعد' کی وجہ سے پوری غزل ایک زمانی گلدستہ تو ہے ہی، یعنی پہلے جو حالات تھے یا کیفیت تھی اب وہ نہیں ہے، اشعار کا لطف حالات کے منقلب ہو جانے کی انوکھی تعبیر میں ہے اور اکثر یہ تعبیر جدلیات لفظی کی کسی نہ کسی تدبیر سے کام لیتی ہے، مثلاً حسن میری موت کے بعد غزلے کی کشاکش سے چھوٹ گیا اور اب

اہل جنا آرام سے ہیں جبکہ غمزہ و ناز و ادرا حسن کا لازمہ ہے اور اس کی کشاکش سے نجات مل ہی نہیں سکتی۔

دوسرے شعر میں شمع کے روشن رہنے اور سیاہ پوش ہو جانے میں تناؤ ہے۔ شمع کی تطبیق شعلہٴ عشق سے ہے اور دھوکیں کی تطبیق سیاہ پوش سے ہے اور ان دونوں میں رشتہ ربط و نفی کا ہے۔ جب تک عاشق زندہ تھا شعلہٴ عشق روشن تھا۔ شمع بجھنے کے بعد اس میں سے دھواں اٹھنا منطقی یکسر ہے روشنی کے نہ رہنے کا، شعر کا حسن اس منفی یکسر کی تقلیب یعنی اس کے معمولہ معنی کو پلٹ دینے میں ہے، یعنی یہ دھواں نہیں بلکہ عاشق کے نہ رہنے کے بعد شعلہٴ عشق کی سیاہ پوشی ہے جو ماتم پر دال ہے۔ اس شعر سے بحث پہلے بھی آچکی ہے۔

کون ہوتا ہے ... میں بھی پہلے اور بعد کی صورت حال میں کشاکش ہے۔ یہ ان اشعار میں ہے جس کی الگ الگ قرأت سے لوگوں نے الگ الگ مفہام اخذ کیے ہیں۔ شعر کا حسن اس میں نہیں کہ کسی دوسرے کا حرج مئے مرد انگن عشق ہونا ناممکن ہے۔ غزل کی شعریات کا تقاضا ہے کہ میرا فائدہ قیس و فرہاد کو بھی خاطر میں نہیں لاتا اور سب سے بڑا مثالی عاشق وہ خود ہے، چنانچہ اس کے مرنے کے بعد کوئی حرج مئے مرد انگن عشق کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن غالب نے اکون ہوتا ہے / اور / ہے مکر لب ساقی میں ضلّا / کہہ کر روایتی تصور کو خاصا مقلوب کر دیا ہے۔ حالی نے یادگار میں خود غالب کے حوالے سے جو وضاحت کی ہے کہ پہلا مصرع بھی ساقی کی ضلّا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے، کون ہوتا ہے حرج مئے مرد انگن عشق؟ جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اس مصرع کو مایوسی کے لہجہ میں پڑھتا ہے، یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ شعر کی یہ تعبیر صوتی قرأت یعنی لہجہ اور آواز پر منحصر ہے۔ لیکن خود شعر کے متن میں انفرادیت اور ضلّا کی آواز ہمیشہ کے لیے کھلی ہوئی ہے، فقط الگ الگ لہجے میں پڑھ دینے سے ایک دم معنی تو قائم ہو سکتے ہیں، لیکن دوسرے امکانات exhaust نہیں ہو جاتے جو متن کی اپنی معنی پروری کی قوت میں ہیں۔

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک

کون بیٹا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک (ج)

- دام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام نہنگ  
(ق) دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہوتے تک  
عاشقی صبر طلب اور تنہا چہاب  
(ق) دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہوتے تک  
ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن  
(ق) خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خیر ہوتے تک

تعب ہوتا ہے جن تمام بے مثل غزلوں کا ذکر آرہا ہے وہ چھٹی برس کی عمر سے پہلے کی ہیں۔ ان میں سے اکثر اشعار گنجینہ معنی کے طسم بلاخیز سے لبریز ہیں۔ ستم ظریفی سی ستم ظریفی کہ تقریباً ایک صدی تک غالب کے مارج ان مایہ ناز غزلوں کو بعد کے زمانے کا کلام سمجھتے رہے اور پہلے کے تمام کے تمام کلام کو کجروی کا شکار، بعید از فہم اور دور از کار کلام سمجھتے رہے۔ سر کرنا بمعنی فتح مندی اور مسخر کرنے کے ہے۔ یعنی کسی مہم کا سر کرنا، لیکن سر زلف کی رعایت سے بھی ہے۔ غالب نے آہ کی حدت تاخیر اور زلف کی درازی کے پیش نظر زلف کا سر ہونا باندھ کے زلف کو تاخیر مہم کے معنی میں رد تکمیل کیا ہے۔ کون جیتا ہے بمعنی میں رہوں گا ہی نہیں جب تک اثر ہوگا عمر گزر بجلی ہوگی۔ عمر، اثر، جینا، زلف کی درازی، سر، سب اثبات کے نشانات ہیں، ان کی نفی کون جیتا ہے سے کی ہے اور موت کے خیالی پیکر کا تصور وجہ کشائش معنی اور موجب لطف و سرور ہے۔

دوسرے شعر کی تمثیل میں قطرہ وہی ہے جو موج ہے۔ لیکن موجوں کا جال و بہن نہنگ کے سیکڑوں حلقوں کی طرح ہے جو منہ کھولے ہوئے ہیں۔ ان سب کی نفی قطرہ نیساں ہے جو صدف کی آغوش میں غمربننا ہے۔ تمثیل کے کردار اپنی جگہ پر لیکن حسن معنی کی کیفیت دیکھیں کیا گزرے ہے کے خیالی پیکر کی توقع سے پیدا ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں مجسم نفی کی منظر کاری ہے جو خوفناک ہے۔ جس کا رد خطرات کے اس تصور سے کیا ہے جن سے گزرنے کے بعد قطرہ نیساں جو بطور انسان کے ہے، غمربننا کا مرجع پاتا ہے۔ پوری غزل مرصع ہے اور ہر شعر زبان زد خاص و عام ہے۔

عاشقی صبر طلب ... میں جدلیات نگہی نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ دل کا کیا رنگ کروں اور خون جگر ہوتے تک میں جو نسبت ہے اس کا جواب نہیں۔ خون جگر کھانا رائج محاورہ ہے۔ جگر خون ہونا بھی ممکن ہے لیکن خون جگر ہوتے تک دل کا کیا رنگ کروں، یہاں رنگ کے روایتی معنی رد تکمیل ہو گئے۔ بالخصوص اس تناظر میں کہ تمنا قرار کی اور عاشقی صبر کی ضد ہے۔ ان دونوں میں مدت کی گیرائی نہیں جبکہ دل کا خون جگر ہونا زماں طلب ہے۔ دراصل 'ہوتے' میں استمرار ہے اور 'تک' میں زمانی مدت کی گنجائش۔ اس وجہ سے اس غزل کے تمام اشعار میں ایک ایسی دھندلی دھندلی فضا سازی ہے جو استمرار زمانی کی توقع سے پیدا ہوتی ہے اور حسرت و اربابان کو راہ دیتی ہے۔ افسوس کہ ابھی غالب کی ردیفوں اور ان کی معنیاتی فضا بندی پر قاعدے کا کوئی کام نہیں ہوا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ردیفوں میں اکثر و بیشتر حروف چارہ افعال، امدادی افعال یا کثیر الاستعمال سہل و سادہ الفاظ آتے ہیں جن میں طویل مصدقوں اور غنیمت کی تکرار ہوتی ہے جو روانی و نفسی اور کیفیت کی سماں بندی میں مدد دیتی ہے۔ غالب کے یہاں معنی کی کرشمہ کاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی ردیفوں سے اور معمولی افعال و حروف کی الٹ پھیر سے ایسے ایسے معنی نکالتے اور سماں بندی کرتے ہیں کہ دیکھتے بقی ہے۔ غزل کے ہر شعر کا مفہوم ہر چند کہ انگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا... کو اگر مطلع کے معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دو بالا ہو جاتا ہے۔ استمرار تو ہے ہی، یہاں مستقبل کی پرچائیں بھی ہے۔ مانا کہ عاشق کا سیدہ امید سے بھرا ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔ تقاضا نہ کرو گے میں ہر چند کہ نفی ہے لیکن اس کی در میں اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم کرو گے۔ تاہم تم کو خیر ہونے تک میں ایک لمبی مدت درکار ہے۔ مزے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر خاک ہو جائیں گے ہم میں کچھ 'ہونا' بتایا گیا ہے اور ہونا میں اثبات کا شائبہ ہے لیکن بطور محاورہ ختم ہو جانا مٹ جانا۔ ظاہر ہے کہ حسن معنی توقع کے رد اور کشائش میں ہے۔

ہر قدم درسی منزل ہے نمایاں مجھ سے

میری رفتار سے بھاگے ہے بیاہاں مجھ سے (۲)

گردشِ ساغرِ صد جلوءِ رنگیں تجھ سے

(ق) آئندہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے

بے پناہ حرکیاتی مطلع ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے ہار نہ ماننے والے عزمِ مسلسل، جدوجہد اور سعی و جستجو کا پُر توثیق استعارہ ہے۔ یہ کشش ہی جدلیاتِ اساس ہے یعنی جتنی ناکام ہوتی ہے اتنی تمیز ہوتی ہے، جتنی رفتار تیز کرتا ہوں، بیابانِ اتکا آگے بھاگتا ہے، جتنا قدم اٹھاتا ہوں منزل اتنی ہی دور ہو جاتی ہے۔ تصوف کے سفر میں منزل امکان میں تو ہے، غالب کے جدلیاتی سفر میں منزل ممکن ہی نہیں، یہ مسلسل تحریک ہے اور لامنتہم ہے۔

مقطع میں معشوق کے جلوءِ رنگیں کو ساغرِ ہوشربا سے تشبیہ کیا ہے، اور آئینہ داری یک دیدہ حیراں کو خود سے نسبت کیا ہے۔ دونوں میں قطعیت ظاہر ہے۔ لطیف نکتہ جسے نظم طباطبائی نے بھی نظر انداز کر دیا یہ ہے کہ حیرانی کو نسبت آئینہ سے تو ہے لیکن آئینہ داری، جلوءِ رنگیں کی ہوشربا کیفیت کو اور بھی بڑھا دیتی ہے اور نتیجتاً حیرت کو بھی۔ دوہری گردش ظاہر ہے۔

جب تک دہانِ دُغم نہ پیدا کرے کوئی

347

(ق) مشکل کہ تجھ سے راہِ خنِ وا کرے کوئی

نکسِ فروغِ شمعِ خنِ دور ہے اسد

348

(ق) پہلے دلِ گداخت پیدا کرے کوئی

دہانِ دُغم اور راہِ خن میں قطعیت ظاہر ہے۔ یہی کشاکش وعدہ صبر آزما اور تمنا کے درمیان ہے۔ جیسے راہِ خنِ وا کرنے کے لیے فقط دہان ہی نہیں، دہانِ دُغم چاہیے، ویسے ہی فروغِ شمعِ خن کے لیے فقط دل ہی نہیں، شمع کی طرح دلِ گداخت چاہیے۔ شمع جل جل کر پکسلتی ہے تب کہیں جا کر روشنی ہوتی ہے۔ یہی کیفیت فروغِ خن کی ہے۔ کشاکشِ جدلی ظاہر ہے۔

دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا

354

(ق) عشقِ نبرد پیشِ طلبِ کارِ مرد تھا

جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہ عشق کی

دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا (۱۰۰)

یہاں سے وہ اشعار شروع ہوتے ہیں جو لکڑہٹھکے کے عاقلے پر بڑھائے گئے اور محققین نے جن کو 1821 کے کچھ بعد کا قرار دیا ہے۔ یعنی یہ 24 کی عمر کے کچھ بعد کا کلام ہو سکتا ہے۔

مثالی عاشق کا مضمون غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ غالب نے یہاں بھی مثالی عاشق کے لیے الگ کشمکش نکالی ہے۔ عشق کی نسبت سوز دروں اور گدگدگی سے ہے۔ اول تو اس کی رو تکمیل ہوئی ہے۔ غالب پے در پے ایسے لفظ لائے ہیں جن سے فولادی عزم اور صلابت کا تاثر ابھرتا ہے۔ باب ہرود، ہرود پیشہ، طلب گار مرد فیض لفظوں کے سر میں 'ر' اور 'و' کی تکرار نظر میں رہے، حربہ یہ کہ ہرود کی 'ب' باب کی 'ب' اور طلب کی 'ب' سے نسبت رکھتی ہے۔ یہ آوازیں پانچ پانچ بار آئی ہیں۔ 'ب' بندش آواز ہے اور زنیال یعنی بندش نہیں ہے۔ توجہ طلب ہے کہ ان تمام اپنی لفظوں سے جس وجہ سے اور دلوں کی توقعات پیدا ہوتی ہیں، لفظ دھمکی اُن کو آں واحد میں ڈھا دیتا ہے۔

جاتی ہے کوئی کشمکش ... میں ملی مضر ہے۔ یعنی اندوہ عشق کی کشمکش نہیں جاتی۔ لطف

عیان کا ایجاز دوسرے مصرع میں ہے۔ دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا۔ عشق میں دل تو جاتا ہی ہے سو وہ چلا گیا یعنی محبوب نے لے لیا۔ غالب کہتے ہیں ہر چند کہ دل چلا گیا لیکن دل کا درد باقی ہے اور اندوہ عشق کی کشمکش جوں کی توں بنی ہوئی ہے۔ یہ مضمون سب ہندی کے استاد کے یہاں کئی جگہ ملتا ہے کہ دل تو چلا گیا لیکن جہاں دل تھا وہاں درد ہی درد کا عرصہ بنا ہوا ہے۔ ظاہر ہے / دل کا درد /، دل بھی اگر گیا / سے نفی کے رشتے میں ہے اور اندوہ عشق کی کشمکش کے بنے رہنے سے اس کی رو تکمیل ہوئی ہے۔

محرم نہیں ہے تو ہی نواہے راز کا

یاں درد جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (۱۰۱)

کادش کا دل کرے ہے نقاضا کہ ہے ہنوز

ناخن پہ قرض اس گرو نیم ہار کا (۱۰۲)

نحو حمید یہ کے حاشیہ کی غزل ہے۔ سب کو اتفاق ہے کہ مطلع بے مثل ہے۔ نسبت بھی اور قطعیت بھی محرم اور حجاب؛ اور ساتھ ہی نواہائے راز اور پردہ ساز میں ہے۔ شعر کشاکش اور عدمت معنی سے لبریز ہے اور لطف کی بات ہے کہ مناسبت لفظی کی بھی نہایت عمدہ مثال ہے۔ لیکن معنی کی کیفیت اپنا الگ سماں پیدا کرتی ہے۔ محرم، حجاب، راز، پردہ، ساز، سب 'نوا' کی نسبت سے ہیں۔ شعر کو شارحین نے بالعموم حسن شاہد حقیقی کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن دیکھا جائے تو یہ جلوہ معنی یعنی متن کی معنی پروری کا شعر بھی ہے کہ ملفوظی نظام ہر چند کہ بمنزلہ حجاب کے ہے لیکن بطور پردہ ساز کے دعوتِ نظارہ بھی دے رہا ہے اور متن معنی پروری کے امکانات یعنی نواہائے راز سے لبریز ہے۔

شعر کا کلیدی پیکر لفظ 'گرہ' ہے جس کو نسبت کیا ہے تنگی دل یا دل گرفتگی سے جس کے کھولنے کی کاوش و کوشش ناخن پر قرض ہے اور کشاکش معنی بھی اسی میں ہے۔ دیکھا جائے تو طرفیں یہاں بھی کھلی ہوئی ہیں کہ ہر کوشش اوصوری اور ناقص ہے، دل گرفتگی جیسے باقی رہتی ہے، لفظ معنی کی گرہ نیم باز بھی زمانیت کے ناخن پر قرض رہتی ہے اور کاوش یعنی قرأت سے تقاضا جاری رہتا ہے۔

365

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

(ق۱+) درد کا حد سے گزرتا ہے روا ہو جانا

جھ سے قسمت میں مری صورتِ قُتلِ ابجد

(ق۱+) تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

دل ہوا کشاکش چارہ زحمت میں تمام

(ق۱+) مٹ گیا گھسنے میں اس عقدے کا روا ہو جانا

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ

(ق۱+) اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

پہلے تینوں شعر مثالیہ ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ سبک بندی کی خیال بندی اور مضمون آفرینی میں جو صنعت سب سے زیادہ استعمال ہوتی ہے وہ مثالیہ یا استدلالیہ ہی ہے۔

غالب کی تخلیقی ہنرمندی کا کمال یہ ہے کہ ہر صنعت شعر کے دوسرے لوازم اور متن کی معنی پرور ساخت کا اس حد تک حصہ ہو جاتی ہے اور جاری و ساری جدیاتی تقاضے بھی اتنا تحلیل ہو جاتا ہے کہ جب تک معیاتی کلام کی ایک ایک گرہ کو نہ کھولا جائے، نہ نہیں کارکردگی کا پورا اندازہ ہو ہی نہیں سکتا۔ نسخہ حمید یہ کی آخری غزلوں میں زبان کا رچاؤ اور دہی روزمرہ کی گھلاوٹ اور بے ساختگی بھی ایسی حد کمال پر ملتی ہے کہ باید و شاید۔ مطلع سلاست اور شعری منطق کا شاہکار ہے، فنا فی الذات کے سامنے کے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے، عشرت بمعنی کامیابی و کامرانی۔ شعر کو معناتی کیفیت اور اعجاز کی سطح دوسرے مصرع کے قول محال نے دی ہے۔ درد اور دوا میں مناسبت ہے کہ دوا درد کو رفع کرتی ہے لیکن یہاں خود درد یعنی 'عدم دوا' ہی دوا ہے کہ جب کوئی تکلیف حد سے گزر جاتی ہے تو لا دوا ہو جاتی ہے۔ غالب کے ایسے اشعار میں اکثر سامنے کی معمولہ حقیقت بدل جاتی ہے اور لفظوں کے روایتی معنی پلٹ جاتے ہیں اور ایک نئی حقیقت نئی معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہو جاتی ہے۔

تکلیف ابجد کی خوبی یہ ہے کہ حروف کے ملنے ہی جوڑ الگ ہو جاتا ہے یعنی بات بن جاتی ہے، لیکن یہاں بات کے بنتے ہی بات بگڑ گئی ہے، یعنی بجائے جڑنے کے جدائی ہو گئی ہے۔ معمولی سے جدیاتی چچ نے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

گرہ دل چارہ دجست سے تو کھل نہیں سکتی، گرہ کا گھٹتے گھٹتے مٹ جاتا ہی اس کا کھل جانا تھا لیکن تب تک دل کا کام تمام ہو چکا ہوگا۔ ظاہر ہے افترا قیامت گرہ کے گھٹنے اور دوا ہو جانے میں ہے۔

اب جفا سے بھی جیں محروم ... شعر کا حسن سامنے کے لفظوں کے معنی کو گھما دینے اور انہیں روزمرہ کی بیساختگی کے ساتھ متن میں پرو دینے میں ہے۔ جفا اور وفا ایک دوسرے کا بالکل برعکس ہیں۔ غالب ان دونوں کے روایتی معنی کو گردن میں لا کر ایک تیسرے معنی کو تخلیق کرتے ہیں یعنی 'غیر جفا' جو جفا اور وفا دونوں سے ہٹ کر ہے اور حد درجہ تکلیف دہ ہے۔ اس قدر دشمن ار باپ وفا ہو جانا، اسی 'غیر جفا' کی تکلیف کی شدت سے کہا ہے جس نے شعر



کی ایمانیت میں جان ڈال دی ہے اور اسے نکتہ دہی اور جدت ادا کا نادر نمونہ بنا دیا ہے۔

نہیں گر سرو برگ اور اک معنی

357

تماشاے خیرکب صورت سلامت (ق۱+)

اکثر شارحین نے معنی کو 'حقیقت' اور صورت کو 'مجاز' کے معنی میں لیا ہے لیکن شعرا اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے۔ اور غالب کا مسئلہ بھی اس سے مختلف ہے۔ تبدیل نے معنی کے مسئلہ پر باصر علی سرہندی سے جو کہا تھا اور مثنوی 'عرقان' میں سخن کے باب میں جو گفتگو آئی ہے اس سے ہم باب ششم میں بحث کرتے ہیں۔ سرو برگ بمعنی ساز و سامان۔ نہیں کی وجہ سے یہ معنی برقی ہے جبکہ دوسرا مصرع راجع بہ نشاط ہے۔ معنی فقط اتنا نہیں جس کو عرف عام میں معنی کہا گیا ہے۔ شعر فہم عام کی تخریب کے معنی میں بھی کلام کرتا ہے گویا 'مگر نہیں' مرے اشعار میں معنی نہ سہی اور زندگی کی نشاط کو ہر سچ پر انگیز کرنے کی دعوت بھی دیتا ہے 'نہیں' نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے! روحانی روش و مستی ادا کیجئے مزید یہ کہ صورت و معنی کا میکاگی رشتہ غالب کو کبھی منظور نہیں رہا، عدم معنی بھی سخن کرتا ہے اور خاموشی ام المسمان ہے، یعنی 'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہئے'۔

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رنگ آجائے ہے

380

میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (ق۱+)

ہاتھ دھو دل سے بگی گری گر اندیشے میں ہے

آئینہ بخدی صہبا سے بکھلا جائے ہے (ق۱+)

غیر کو یارب وہ کیونکر منع گستاخی کرے

گر حیا بھی اُس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (ق۱+)

گرچہ ہے طرزِ تقاضاں پردہ دارِ رازِ عشق

پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے (ق۱+)

ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا

رنگ کھلکا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے (ق۱+)

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں

کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھینچتا جائے ہے (ق ۱۰)

یہ ان تین چار غزلوں میں سے ہے جو (ق) کے آخر میں اضافہ ہوئی ہیں یعنی 25 یا 26 برس کا کلام ہے، متن کا دھچا اور بیسائگی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ خیال بندی، دقیقہ نگری اور فلسفیانہ پیچیدگی جو پہلے صاف ظاہر ہوتی تھی اب گویا متن کے ریشوں میں ایسی گھل گئی ہے کہ بے غور کیے پتہ ہی نہیں چلتا، جدلیاتی تعاطل بھی اب کہیں زیادہ نہ نظر میں ہو گیا ہے۔ مطلع میں قطعیہ میرا فساد اور اس کے تخیلی عکس میں ہے جو اپنی قسمت اور خود پر دلکش کرتا ہے، شعر کی حسن کاری دیکھنا اور دیکھنا کے فصل میں ہے کہ اپنا دیکھنا، دیکھا نہیں جاتا۔

شعری خوبی ایسے استدلال میں ہے جو بظاہر نظر نہیں آتا۔ بخود دہلوی کہتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے کے مفہوم کو تکیہ کیا ہے جبکہ فقط اتنا نہیں ہے۔ دوسرا مصرع دال ہے افتراقیت پر اس معنی میں کہ اگر گری اندیشہ سے مراد خیالات کا باطنی تلاطم و اضطراب ہے تو آگیزہ کا پھلنا زبان کا معیاتی صہبا کی تندی کی تاب نہ لاسکتا بھی ہو سکتا ہے؛ اس میں کلام نہیں کہ شعر کا لطف و انبساط فقط استقامتی نظام کی مطابقت میں نہیں، باہمی تناؤ اور کشاکش میں بھی ہے۔

شرمانا بھی حیا کے معنی میں ہے لیکن دونوں میں فرق بھی ہے۔ بقول نظم طباطبائی حیا کو ذی روح فرض کر لیا ہے، اس میں لطیف نکتہ یہ ہے کہ اس کے آنے سے معشوق شرما جاتا ہے۔ شعر کا مزہ شرمنا اور حیا کے بیک وقت ہم معنی ہونے اور مختلف ہونے میں ہے۔ ’ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے سہل زبان کے دو سادہ سے محاورے ہیں، شعر دونوں کو مد مقابل لانے کی جدلیاتی وضع سے قائم ہوا ہے۔

اس میں بھی پچھلے شعری طرح پہلے مصرع میں سادہ سادہ بیان ہے، لطف کلام دوسرے مصرع کی جدلیاتی وضع اور دو دہی محاوروں کی بے ساختہ گردش میں ہے، یعنی پری رخ کا عاشق ہونا بعید از قیاس تھا، یہ انہونی ہو گئی ہے۔ سونے پہ سہا گایہ ہے کہ عشق میں پری رخ

معشوق کا رنگ جتنا اڑتا جاتا ہے اتنا کھٹا جاتا ہے یعنی وہ پہلے سے زیادہ خوب و اور خواہ صورت ہوتا جاتا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کا ذہن و تخیل 'اڑتا' اور 'کھٹا' جیسے معمولی افعال اور محاوروں میں سبک جدلیاتی وضع سے مجزاتی طور پر ابداع کا پہلو نکال لیتا ہے۔

یہ ساری غزل جدلیاتی وضع کے فعلیہ محاوروں سے لبریز ہے اور مضمون کا انوکھا پن اور طرآئی بھی انہیں سے قائم ہوتی ہے۔ یہاں کوئی ترکیب سازی یا بندش بھی نہیں، سامنے کے معمولی لفظ ہیں جن سے غالب توقع کو پلٹ کر نئے معنی قائم کر دیتے ہیں اور انہیں لفظوں کو کھٹا کر ابداع کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ اس شعر میں کھینچنا سادہ سا فعل ہے، اس میں تین طرفہ تناؤ پیدا کرتا بدلیج کوئی کا کمال ہے، ایک کھینچنا تو مصور کا فعل کھینچنا ہے، دوسرے کھینچنا متعدی اور تیسرے کھینچنا لازم، ان تینوں میں تناؤ کا رشتہ پیدا کیا ہے جو اپنا ہی لطف رکھتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ غالب کس سہولت سے متن کی صورت گری کرتے ہیں، دونوں معنی کی کشمکش کی حسن کاری اور بیساختگی کے ساتھ ساتھ پہلے معنی کا بھی اہتمام رکھا ہے اور مصور کی نقش کشی کے سیاق میں معشوق کے ناز و حکمت کا لحاظ بھی پیدا کر لیا ہے۔ غالب میں فارسی کی خداواد قابلیت تو تھی ہی، اردو کے دیسی روزمرہ کی قابلیت بھی کم نہیں جس سے بعد کا اکثر و بیشتر کلام دوا آئندہ ہو گیا ہے اور اس میں ابھار و معنائی شان پیدا ہو گئی ہے۔ مندرجہ بالا اشعار اس کی عمدہ مثال ہیں۔

362 کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے

(ق) جنائیں کر کے اپنا یاد شرم جائے ہے مجھ سے

خدایا جذبہ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے

(ق) کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھینچا جائے ہے مجھ سے

اوجر وہ بدگمانی ہے اوجر یہ ناتوانی ہے

(ق) نہ پوچھا جائے ہے اس سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے

سنہیلے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے

(ق) کہ دامان خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

- تکلف پر طرف نگاہی میں بھی سہی لیکن  
 وہ دیکھا جائے کب یہ قلم دیکھا جائے ہے مجھ سے (ق+)  
 ہوئے ہیں پاؤں ہی پہلے نبرد عشق میں زخمی  
 نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے (ق+)  
 قیامت ہے کہ ہووے مدی کا ہم سفر غالب  
 وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے (ق+)

پوری غزل جدلیاتی معنویت سے لبریز ہے۔ جوانی کی اس غزل میں رویف 'مجھ سے' کی فضا بندی بھی غور طلب ہے۔ غزل کی شعریات میں عاشق تو قلب میں ہے ہی۔ مگر یہاں واردات کی آج ہے اور کہیں کہیں لفظ دہکتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ضمیر 'مجھ' کو یا مرکز کائنات ہے۔ ہرچند کہ معلوم یہ ہوتا ہے گویا فضا مائل پر کرم ہے لیکن حرف 'کہیں' اس ساری فضا سے نفی کے رشتے میں ہے۔ یعنی ہمیشہ نہیں بلکہ 'کہیں'۔ نیکی اور جفا میں نسبت ہے لیکن اصل پیکر شرما جانے کا ہے۔ اس نے پوری خیالی تصویر کو اخلاص کے سونے سے چکا دیا ہے۔ دوسرا شعر نفی اور نفی کی کشاکش کے اعتبار سے بے پناہ ہے۔ اول تو جذبہ دل کی تاثیر ہی الٹی ہے یعنی جتنا کھینچتا ہوں اتنا اور کھینچ جاتا ہے یعنی دور ہو جاتا ہے۔ کھینچنا میں مفہوم فقط جسمانی ہی نہیں نفسیاتی بھی ہے۔ ایک ہی فعل کی دو ملوثی شکلوں سے اس کے معنی کو رد تکمیل کرنا کوئی غالب سے سیکھے۔ ایک اور صورت جذبہ دل کے تاثر میں موہم کی بھی ہے کہ جتنا کھینچتا ہوں نقش کھینچ یعنی تصویر بنتی چلی جاتی ہے مگر یہ 'تاثیر الٹی' ہے سے عدم مناسبت کے رشتہ میں بھی ہے۔ فقط کھینچتا سے غالب کے بالعکس جدلیاتی مفادیم اخذ کرنے کی ہر مندی اپنا جواب نہیں رکھتی۔

تیسرے شعر میں چار ٹکڑے ہیں اور دو بدو متضاد ہیں کسی تھرے کی ضرورت نہیں۔ اچھا شعر تمام و کمال ناامیدی اور نفی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اے ناامیدی کیا قیامت ہے کہ دامان خیالی یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے۔ لیکن بات اتنی ہی ہوتی تو کوئی بات ہی نہ تھی۔ نفی کا یہ سارا مظہر نامہ شروع کے چھوٹے سے ٹکڑے / سنہلنے دے مجھ / کی resistance کے

سیاق میں ہے۔ یعنی اصل چیز تاب مقاومت ہے اور یہ سعی و کوشش کہ ناامیدی کے اس منظر نامہ میں بھی میرا سنا خیال یا ر سے ہاتھ اٹھانا نہیں چاہتا۔ تکلف برطرف ... میں بھی شعری منطق مقدمہ در مقدمہ دہی ہے جو اس غزل کے اگلے دونوں شعروں میں ہے۔ وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے، میں غالب نے فعل 'دیکھا' کو دولت کر دیا ہے۔ اور ایک دیکھا دوسرے دیکھا کے رد میں ہے یعنی پردہ داری اس درجہ ہے کہ خواہ میں ہی اُسے دیکھوں یہ بھول ظلم و زیادتی کے ہے اور مجھ سے دیکھا نہیں جاتا۔ بوجہ رشک یا بوجہ بے پردگی یا بوجہ کچھ اور۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں خیر مجھ بھی گویا دو ہیں یعنی وہ 'مجھ' اور ہے جو دیکھا جائے کا فاضل ہے اور وہ مجھ اور ہے جس سے ظلم دیکھا نہیں جاسکتا۔ اگلے شعر میں پھر دو مقدمے ہیں جن کی ہدایات نفی اور رد در دوسرے مصرعے کے دونوں کلاؤں میں 'نہ' کی نگرار سے ظاہر ہے / نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے / نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے /۔ مطلق کو شارمین نے رشک کی انتہائی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس میں بھی دو مقدمے ہیں، مناسب لفظی بھی ایسی ایسی کرشمہ کاریاں کرتی ہے کہ دیکھتے بنتی ہے۔ پہلے مصرعے میں سفر کا خاطر اور دوسرے میں خدا کو بھی نہ سوچنے کا اذعان۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کے مد مقابل ہیں۔ وقت سفر کہتے ہیں خدا کو سوچنا۔ غالب اس کو رد تفکیک کر کے کہتے ہیں، کہ مجھ سے تو وہ کافر خدا کو بھی نہیں سوچتا جاتا، کیا قیامت ہے کہ وہ مدعی کا ہمسفر ہو۔ غالب نے نہ صرف مجاہدے 'خدا کو سوچنا' کو نفی سے بدل دیا بلکہ ہدایاتی کشاکش کی پوری طاقت سے مدعی کے ہم سفر ہونے پر بھی سوالیہ نشان کھینچ دیا۔ زیریں ساخت میں کافر اور خدا کی انفرادیت بھی کم معنی پر دور نہیں۔

363 وہ آ کے خواب میں تسکین اضطراب تو دے

(۱۲۱) دے مجھے تھیں دل بھال خواب تو دے

363 کرے ہے قتل لگاوت میں حیرا رو دینا

(۱۲۲) تری طرح کوئی مچے نگد کو آپ تو دے

دکھا کے جھنڈ لب ہی قوام کر ہم کو

(۱۲۳) نہ دے جو پوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

چااوے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے

بیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے (ق ۰)

نص: حید یہ کے آخر کی غزل ہے۔ ظاہری طغویٰ ساخت سے ہرگز اندازہ نہیں ہوتا کہ متن کی گہرائی میں جدائی و منع کا رگر ہے اور طرقلی اور لطف بیان کی جڑیں اوپری سطح پر نہیں ہیں۔ نفی کا پہلا سچ ردیف 'تو دے' کی 'تو' میں ہے جس پر صرف طلبائی نے انگلی رکھی ہے کہ مطلع میں پہلے مصرع کا 'تو' امکان کے معنی رکھتا ہے یعنی خواب میسر آنا ممکن ہے۔ دوسرے مصرع میں خواب کے لیے 'تو' کے معنی خواب کے امکان کی نفی کے ہیں یعنی خواب ہی کا آنا بڑی چیز ہے۔ کشاکش معنی کا تناؤ ظاہر ہے۔ 'تو' جیسے معمولی لفظ کو جو بھسم کوئی بڑے معنی نہیں رکھتا، ام اور فص کے سچ میں لاکر ہر جگہ لطیف سا کھنچاؤ پیدا کر کے ابداع کا حق ادا کرنا تکلیل شعر کا مجرہ نہیں تو کیا ہے، جس سے ہر جگہ مضمون میں ندرت اور انوکھاپن پیدا ہو گیا ہے۔

غالب کا بچپن برج کے علاقہ میں رچا بسا ہوا تھا، فارسی کے گھماؤ کے ساتھ ساتھ اکثر بھاشا کی گھاوٹ سے غالب زبان کی احترازی و آئندہ لطف کاری اور معنی آفرینی کا عجیب و غریب سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ اگلے شعر میں لگاوٹ نے بھی یہی کام کیا ہے، اول تو لگاوٹ اور دو دینے کے حمایتی ٹیکے ہی جتنی برکشش ہیں، اس پر محبوب کا رو دینا، یعنی آنسوؤں کا چھلکنا اور 'تو' کی حد سے یہ امتناعی تصور کہ سوائے تمہارے کوئی دوسرا اس طرح حلقہ نگاہ کو 'آب' نہیں دے سکتا، یعنی کسی دوسرے کی ہنگامی ہوئی نگاہوں میں عکس کا یہ چادو نہیں۔ آنسو اور آب اور آب دینا بھی غور طلب ہیں کہ ایک معنی سے کیا کیا معنی پیدا ہوتے ہیں۔ شعر واردات اور لگاوٹ میں باہم سمجھنے اور روٹنے کے تناؤ کو نہایت سہولت سے بیان کرتا ہے لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔

بوسہ منہ سے دیا جاتا ہے، جواب بھی منہ سے دیا جاتا ہے۔ جواب تو دے، بمعنی منع ہی کر دے لیکن منع کرنے میں بھی منہ کا کھولنا شرط ہے۔ اسی طرح جنش لب اور کام تمام کرنا میں بھی قطعیت کا رشتہ ہے۔

آخری شعر کی شوقی اور سرکاری میں دسی لفظ 'اوک' نے عجب بے تکلفی اور لا جواب کر دینے والی منطق کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ کمال پیالہ کو 'اوک' سے تشبیہ کرنے میں بھی ہے اور پھر جدلیاتی تعامل سے پیالہ کو بیچ سے بٹا دینے اور شراب کو ترجیح دینے میں بھی ہے کہ پیالہ نہ کسی چلو اوک ہی سے پاؤ۔ جبکہ پیالہ بالعموم شراب کے معنی میں ہے، یہاں اس معنی کو شق کر کے انوکھا مضمون پیدا کیا ہے جس سے شعر ندرت، بیان اور بیساختگی کا چٹنا ہوا جاو و بک گیا ہے۔

### امیج سازی: شاخ گل جلتی تھی مثل شمع گل پروان تھا

مرزا کی شاعری نے کیا بہ لحاظ مضامین و تخیل اور کیا بہ لحاظ جدت اسلوب و ندرت ادا اور کیا بہ لحاظ شوکت و تراکیب و الفاظ و نزہت استعارات و تشبیہات ایسا بے مثل نقش قائم کیا ہے کہ جس کی داد ماہرین نے طرح طرح سے دی ہے۔ مولانا سہا نے لکھا ہے کہ شاہد معنی شاعری میں روح کی مثال ہے، لباس اس کا نازنین ہے اور بدیع و بیان اس کا گہنا ہے۔ غالب کے تحسین شناسوں نے ہر ہر جلوہ کو سراہا ہے اور ہر ہر پہلو کو چھان مارا ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں۔ ہم نے زیادہ تر سروکار شاہد معنی سے رکھا ہے اگرچہ زبان و اسلوب و ہدایہ اظہار و بدیع و بیان بھی اس سے الگ نہیں ہیں، اور ہر چند کہ ہمارا زاویہ نظر بھیجی نہ ہو کر معنیاتی ہے، تب بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ جملہ جدلیاتی و بدھی وسائل زیر بحث آتے ہی رہے ہیں۔ کلام غالب کے اولین دو پڑاؤ سے گزرتے ہوئے نظر بعض مقامات پر رک رک جاتی ہے جہاں شعر کی عمگ علاوہ دوسری بدھی خوبیوں کے خیالی ہیکروں کی تصویری ندرت، حسن پردہری اور امیج سازی سے ہے نہ کہ کسی اور حیرانہ بیان کی بدولت۔ ایسا نہیں کہ یہ معنیاتی بحث سے الگ کوئی بحث ہے، ہر ہر لفظ کسی نہ کسی خیالی ہیکر کو انگیز کرتا ہی ہے، خواہ وہ ذاتی تحرید ہو یا خیالی نقش، معنی قائم ہی ہیکروں سے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ہے کہ بسا اوقات تفصیم کا عمل پورا ہی نہیں ہوتا کہ کوئی خاص خیالی ہیکر ذہن میں چپکنے لگتا ہے یا برقی ققنوں کی طرح جلتے بجھنے لگتا ہے، اور معنی مستری اسی

مرکزی ایج سے ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر واقعی غالب کے ذہن و شعور کو جدائیاتی تعامل سے خاص نسبت ہے اور یہ حرکیات غالب کی تخلیقی افکار میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے تو کیا ایج سازی کا تخلیقی عمل اس سے بہت کر ہے یا یہاں بھی وہ جوہر جاگزیں ہے جس کی بحث ہم اٹھاتے آرہے ہیں۔ اس اہم سوال کا جواب ذیل کے اشعار میں دیکھتے ہیں جو انھیں دو اولین نسخوں سے لیے گئے ہیں:

دیکھ اُس کے سایہ یکیں و دست پُر نگار

149

شارخ گل جلتی تھی مثل شمع گل پر دانہ تھا (نغ)

شعر کی حیاتی یکسریت ذہن میں نقش ہو جاتی ہے۔ سایہ یکیں اور دست پُر نگار دو چیزوں کا ذکر ہے لیکن ایج حدودہ مرکب ہے جس نے محبوب کے حسن کی شدت کو تصویر در تصویر کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ دست پُر نگار بطور پھول کے ہے یا بطور شمع کی نوکے، شعر میں اتنی نسبتیں اور رشتے ہیں اور نہ درد کہ سب تحلیل کی زد میں نہیں آسکتے۔ گل پر دانہ تھا بمعنی ناز تھا بطور پر دانے کے۔ پر دانہ شمع کی رعایت سے بھی ہے۔ پورے مرکب ایج کو شارخ گل کہا ہے اور شارخ گل کو مثل شمع جلتے ہوئے دکھایا ہے۔ جلتا رنگ کا مضمون بھی ہو سکتا ہے، جلتے کو نسبت آتش گل سے بھی ہو سکتی ہے اور شمع بھی جلتی ہے۔ شمع روشنی اور حُسن کا استعارہ بھی ہے۔ مزید یہ کہ شمع موی ہوتی ہے اور موم کی نسبت یکیں سے ہے، نیز شمع روشن ہے تو سایہ یکیں کے حسن کے سامنے پانی پانی ہوتی جاتی ہے۔ مضر حرکیات نفی ہر طرف کارگر ہے۔ شمع کی نسبت سے پر دانے کا ایج ہے اور گل کو پر دانہ کہا ہے، یعنی وسب پُر نگار سایہ یکیں پر فدا تھا۔ گل پر دانہ تھا میں حسن کاری یہ ہے کہ گل، شارخ گل کی رعایت سے بھی ہے اور شمع کے جلتے کی رعایت سے بھی کہ شمع میں آگ ہوتی ہے اور پھول میں بھی آگ ہوتی ہے۔ پر دانہ آگ پر جل مرتا ہے اور شمع کے بجھنے کو بھی گل ہونا کہتے ہیں۔ مضر نفی کا تعامل یہاں بھی ہے۔ یکروں کے گچھے اور ان کے متعلقات اپنی اپنی جگہ خوب ہیں اور ان میں باہم ربط بھی ہے اور کشاکش بھی جو غالب کا خاص انداز ہے۔ شعر کا ابداع اس کی حدودہ بلیغ یکسر سازی میں ہے جس کی زیریں ساخت میں جدیت نہ نہیں نہ



ہوا یا بھی نہیں ہے۔

186

گل کھلے ٹپنے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی

سرخوش خواب ہے وہ زکریا حضور ہنوز (خ)

پچھلے شعر کی طرح یہ بھی انیس برس کی عمر سے پہلے کا عجیب و غریب حسیاتی شعر ہے اور اپنی وضع کا الگ شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں پو پھٹنے، ٹپکنے اور پھولوں کے کھلنے کا منظر ہے۔ اس کے بالفاظِ گل محبوبی کی رعایت سے زکریا حضور کا منظر ہے جو ہنوز سرخوش خواب ہے۔ آنکھ کو زکریا کہا جاتا ہے اور ادھ کھلی آنکھ زکریا حضور ہے جو بچہ شمار و مستی اور بھی پُر کشش ہوگئی ہے کہ سرخوش خواب یعنی ننداسی ہے۔ محبوب کے سونے یا سوتے سے جاگنے کا منظر ہے۔ حضور کی رعایت خواب سے ہے لیکن خواب صبح ہونے کے رد میں ہے اور پو پھٹنے ہی خواب نوٹنے لگتا ہے۔ معنی پروردی کی تہ نصیب و غریب کیفیت سے بیکریت کی حسن کاری فزوں تر ہوگئی ہے۔

185

ہوں بہ دشت انتظار آوارۂ دشت خیال

اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال (خ)

معشوق کو سیہ چشم کہا جاتا ہے۔ معشوق کی آنکھیں جو حسن و سیاهی میں مشابہ ہیں چشمِ غزال سے۔ غزال کی رعایت سے دشت کا تصور ہے جو نسبت رکھتا ہے آوارگی اور دشت سے۔ ذکرِ انتظار کا ہے جو بہ شکلِ دشت ہے اور آوارۂ دشت خیال اسی رعایت سے کہا گیا ہے۔ اس بیکر و بیکر ایچ سازی سے ایک سیاہ چشمِ دشت زدہ غزال کا تصور ابھرتا ہے، دشت زدگی کے باعث دور سے دو سیہ آنکھیں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ کالی آنکھوں کی چمک کو 'اک سفیدی مارتی' ہے دور سے چشمِ غزال کہہ کر بے پناہ کر دیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سیاہ و سفید کی حرکاتِ نفی سے 'اک سفیدی مارتی' ہے کہہ کر کالی آنکھوں کی دشت، حیرانی اور چمک تینوں کو بیک جنبشِ قلم حسی بیکریت عطا کر کے تاثر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے جو اجاز سے کم نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے بے پناہ اشعار کاٹ کر پیکر دیے گئے اور انتخاب میں نہیں لیے گئے۔

تماشاے گلشنِ حمنائے چیدن

199

بہارِ آفرینا گنہ گار ہیں ہم (خ)

اوپر کے تینوں عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی کلامِ منسوخ کا حصہ ہے۔ گلشن اور گلشن کے تعلیقات غزل کی خیالی پیکریت کا حصہ ہیں لیکن غالب نے اپنی طرفگی سے ایچ کاری کو یہاں بھی بیچ در بیچ مرکب کر کے لطیف معنی کا عجیب ساں پیدا کیا ہے۔ تماشاے گلشن کی انفرادیت حمنائے چیدن سے ہوئی ہے۔ اسی طرح بہارِ آفرینا کی نفی انسان کی حمن کاری اور گناہ کاری سے ہوئی ہے۔ دوسرے مصرعے کی مبالغہ اور معصومیت لطیف ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انسان کی گنہ گاری کو جو ہمزاد معصیت اور معائب کے ہے اسے لازماً حمناء و تماشا بتا کے جو فطرت کا جوہر ہے، گنہ گاری کا ڈنک نکال دیا ہے اور عدالتِ عالیہ میں نوعِ بشر کو دادرسی کا مستحق ٹھہرایا ہے۔ بہارِ آفرینا میں بھی مضر حرکیات ہے کہ جب گلشن کو بہار افزونی عطا کی گئی ہے تو چیدن کا حق بھی تو عطا فرمایا جائے ورنہ بہارِ آفرینی کس کام کی۔ یہ غالب کے مسلکِ خاص کا شعر ہے، اور اس کا شمار عمدہ اشعار میں ہوتا ہے، ہر چند کہ انتخاب کرنے والوں کی نگاہِ حسن میں سے یہ رہ گیا۔

گلِ چمنی میں غرقِ دریائے رنگ ہے

204

اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں (خ)

پھول کا کھلنا اور اس کا مرجھانا عام مضمون ہے لیکن غالب کے تخیل کی کوشش کاری اور حرکیات کا تفاعل کچھ ایسا ہے کہ رنگ و نور کا ایک گلشن آنکھوں میں کھب جاتا ہے۔ فریبِ تماشا تو ہر جگہ ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ گل جو چمنی کے دریائے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے، اور مرکبِ تماشا ہے بجائے خود فریبِ تماشا کا شکار ہے۔ ظاہر ہے کہ حرکیات نفی تماشا اور فریبِ تماشا میں ہے۔ ایسا عمدہ شعر اور اسے بھی کلامِ منسوخ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔

اے نواسازِ تماشا سرکھ جلتا ہوں میں

208

ایک طرف جلتا ہے دل اور یک طرف جلتا ہوں میں (خ)

ہے تماشا گاہ سوز تازہ ہر یک عضو تن

جوں چراغانِ دہلی صف بہ صف جلا ہوں میں (نخ)

ان اشعار سمیت اب تک ایچ سازی کے سب اشعار منسوخ کلام سے ہیں۔ پانچ شعروں کی اس غزل میں کئی اشعار کی ایچ کاری دیوالی کے چراغان کی مرہونِ مست ہے۔ لگتا ہے یہ منظر غالب کو بہت مرغوب تھا۔ یوں بھی غالب کے ذہن و تخیل کو روشنی اور چراغان کے خیالی پیکروں سے خاص نسبت تھی۔ روشنی ظلمات کو چیرتی ہے اور اندھیرے کے بطن سے پیدا ہوتی ہے، لیکن غالب کا لاشعوری تخلیقی عمل فقط اکہری ایچ سازی پر قانع نہیں ہو سکتا۔ روشنی جہاں منظر ہے غرضی اور بھوت کی یا شرار کا شکنجہ کی، وہاں اس کا رشتہ آگ سے بھی ہے، اور آگ کو نسبت ہے جلنے اور جتانے سے۔ سو جہاں چراغ جلتے ہیں وہاں فراق یا ر میں دل بھی جلتا ہے۔ جلنے کا رشتہ درد و داغ اور سوز و محرومی سے ہے۔ توجہ طلب ہے کہ ایچ سازی چراغانِ دیوالی کی نقاطہ کیفیت کی اور معنی سازی درد و داغ اور سوز و محرومی کی۔ یہ ایچ دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ قادر مطلق کو نواساز تماشا کہا ہے۔ یعنی کہاں تو روشنی اور بھوت کی بہار ہے اور کہاں یہ کہ میں سرکاف جلا رہا ہوں۔ سرکاف جلتا میں اشارہ آتش بازی کا بھی ہے جس میں آگ اکثر سر سے دی جاتی ہے۔ ایک طرف تھیلی پر سر رکھ کر جلتا، دوسری طرف سر بسر دل کا جلتا اس میں جو شدت اور التجاب ہے اس کا تصور آسان نہیں۔ چراغانِ دیوالی میں دیے صف بہ صف جلتے ہیں، یہی مضمون ہر یک عضو تن کے جلنے کا ہے گویا اس تماشا گاہ میں جہاں چراغانِ ظاہری ہے وہاں چراغانِ باطنی بھی ہے۔ پیکریت میں ہدایت کا کارگر ہونا ظاہر ہے۔

چتر آسا عدم سے باول پُدا آتش آیا ہوں

228

تہی آغوشی دھبہ تماشا کا ہوں قریادی (نخ)

تعب ہے کہ ایسے زبردست ایچ ساز اشعار میں سے کوئی بھی منتخب کرنے والوں یا خود غالب کی نگاہ میں نہیں چڑھا۔ چتر کا تصور شروع دور کی شاعری میں ایک دو جگہ آیا ہے، بعد میں بہت کم۔ فارسی میں یہ تصور ایران و وسطی ایشیا اور کشمیر کی دین ہے۔ حرے کی

بات یہ ہے کہ چنار کا حسن بہار سے نہیں خزاں سے پیوستہ ہے، جب چوں کا رنگ بدلنا ہے تو چنار میں گویا آگ لگ جاتی ہے (چہ نار)۔ آگ کی نسبت تنہا کی بیقراری اور دل کے جلنے سے ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ میں دم ہی سے چنار کی طرح آگ میں جلتا ہوا آیا ہوں۔ چنار کا پتہ بطور ہاتھ کے ہے جس کی پتیلی خالی ہے، تہی آنکھی اس رعایت سے ہے یعنی ہاتھ پھیلائے ہوئے بطور فریادی۔ شعر پر لطف ہے اور حرکیات، چنار کے جلوہ حسن، دل پر آتش اور دھبہ تنہا کے تہی دست فریادی میں ہے۔

229 سیاہی جیسے مگر جاوے دمِ تحریر کاغذ پر

مری قسمت میں ہیں تصویر ہے شبِ ہائے جہراں کی (خ)

شبِ ہائے جہراں کو اندھیرے کی بنا پر سیاہی سے تشبیہ کیا ہے لیکن سیاہی ایسی جو کھینچے ہوئے کاغذ پر گر جائے اور تحریر پڑھی نہ جاسکے نہایت نادر ایچ ہے کہ میری تقدیر میں بھی وصالِ یار کی تحریر اسی طرح سیاہی سے دب گئی ہے اور اب شبِ جہراں کا اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ ایچ کی قوت اور قدرت زیریں سادست کے تقاضے سے قائم ہوتی ہے۔ اس میں جبر کی انفرقاہیت وصل سے یا محبوب کی جلوہ گسٹری سے ہے، اور سیاہی کی سفیدی سے ہے کہ کاغذ سفید نہ ہو تو نہ تحریر لکھی جاسکتی ہے اور نہ سیاہی تحریر کو مسخ کر سکتی ہے۔ پوری غزل میں فقط یہ شعر انتخاب میں لیا گیا۔

232 دھماہ یار کی جو کھلی جلوہ گسٹری

زلفِ سیاہ بھی وہ مہتاب ہو گئی (خ)

نہایت عمدہ ایچ ہے، زلفِ سیاہ کے وہ مہتاب ہونے کا مضمون شاید ہی کسی نے باندھا ہو اور فعل 'کھلی' کے ساتھ، 'جلوہ گسٹری کھلنا' نیا محاورہ خلق کرنا ہے۔ یہاں لفظ 'کھلی'، جلوہ گسٹری کی رعایت سے بھی ہے، زلف نے چہرے کو ڈھانپ رکھا تھا جیسے ہی معشوق کا رخ روشن سامنے آیا، زلفِ شکوہ جس کی نسبت وہ سیاہ سے ہے، رخ روشن کی مباحث کی جھوٹ پڑنے سے وہ مہتاب کی طرح دیکھنے لگی۔ 'کھلی' دوسرے مصرعے میں زلف کی طرف بھی راجع ہے کہ زلف کا کھلنا یا لہرنا بھی جلوہ محبوب میں اضافہ کا

باعث ہے کہ زلف مہتابی چہرے کو ڈھک کر اس کے حسن کو دھالا کر دیتی ہے۔ زلف سیاہ کی افتراقیت شب مہتاب سے ظاہر ہے اور اس کی دوہری نسبت ایک طرف رہنما رہنما سے ہے تو دوسری طرف شب مہتاب سے ہے جس سے شعر اچھا خاصا مرقع ارتھک ہو گیا ہے اور حرکیات حسن و نور سے بھر گیا ہے۔

234 بہار شوش و چمن نگ و رنگ گل دلہپ

نصیم باغ سے پاؤں حنا تھکتی ہے (خ)

صاحب نظر کرم فرماؤں نے ایسے معنی خیز اور بولتے ہوئے شعر کو بھی کاٹ کر پھینک دیا۔ شعر مسد شباب معشوق کے حسن و جمال کی کرشمہ کاری کا عجیب و غریب مرقع ہے۔ باغ میں بہار پھولنی پڑتی ہے۔ رنگ و نور کی فراوانی ہی فراوانی ہے کہ چمن اس کے لیے تھک ہے۔ بہار کی شونئی اور چمن کی گھٹی میں رشتہ جدائیاتی آنکھ پھولی کا ہے۔ رنگ و نور کی پردہش کا یہ عالم ہے کہ نصیم کے چہرے بھی رنگین ہو گئے ہیں۔ پاؤں حنا میں ایک انجج رنگ و حسن کی بڑھکاری کا ہے تو ایک انجج چہروں کی طرح دب کر نکلنے کا بھی ہے کیونکہ جب حنا لگی ہے تو چہرہ زمین پر نہیں دھر سکتے، دے پاؤں نکلتا رنگ میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ یہ شونئی کے مقابلے میں حجاب و حیا کی دلیل کے طور پر بھی ہے اور کھڑا کے نکلنے کا مفہوم بھی ہے۔ (زیریں ساخت میں پنہاں نسبت آواز حنا سے بھی ہے)۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ حرکیات ایک طرف شوش و چمن نگ میں ہے دوسری طرف شوش و پاؤں حنا میں ہے۔

252 چمن چمن گل آئینہ دکھنا ہوں

امید مجہد قاشائے گلستاں تھ سے (خ)

اسد طلسم نفس میں رہے قیامت ہے

خرام تھ سے سب تھ سے گلستاں تھ سے (خ)

دونوں شعروں میں امید اور شکست امید کی دیکریت میں خاد ہے۔ پہلے شعر میں امید کی نقش کاری ہے تو دوسرے میں یاس و محرومی اور پھر خرام بخار کا قصہ ہے۔ گلستاں میں پھول کنار ہوں کو آئینہ دکھا رہے ہیں اور امید محبوب کے چمن حسن کی رعایت سے مجہد قاشائے گلستاں ہے۔

چنگ خرام تجھ سے مہا تجھ سے گلستاں تجھ سے، لیکن یہ سب بھی تو ممکن ہے جب نگارہ کرنے والی نگاہ طلسم نفس سے آزاد ہو۔ ایچ سازی میں مضمر حرکیات نفی کا جاری و ساری تغافل دیدنی ہے۔

253

پر طاؤس قرشا نگر آیا ہے مجھے

ایک دل تھا کہ ہمد رنگ دکھایا ہے مجھے (غ)

پہلے ہمد چشم تھا غالب نے اسے ہمد رنگ کر کے اس کی حسی کیفیت کو بڑھا دیا۔ طاؤس یا پر طاؤس غالب کا مرغوب ایچ ہے۔ دل کے صد رنگ ہونے کو پر طاؤس سے نسبت دی ہے لیکن دل کا ایک مضمر تصور پریشان خاطری کا ہے اور پر طاؤس دوہرا ایچ ہے رنگ اور دھبے کا جن دونوں میں باہد گرفتار ہے۔ اس غزل سے ایک شعر بھی انتخاب میں نہیں آیا۔ شاید اس لیے کہ پوری غزل علی الاطلاق بیدلانہ ہے (شوقی نغمہ بیدل نے بگایا ہے مجھے)۔ اس غزل کا اصل شعر جام ہر ذرہ ... ہے جس سے مفصل بحث آگے آئے گی۔ دل کی رعایت جام سے اور تمنا کی سرشاری اور بے پایانی کی نسبت دو عالم سے ہے۔ شعر کی ہالیدگی اور معنی آفرینی اہل نظر پر واضح ہے۔ شعر کی انجیری کا نقطہ آواز ذرہ ہے جو بجائے خود خاکستر اور بے مایہ ہے اور انتہا کون و مکاں کی فراوانی و بے پایانی ہے۔ شعر کا حسن بیان سے باہر ہے۔ علاوہ دوسرے شعر یا قیام کے شعر کی کرشمہ کاری میں انجیری کے ناز اور تحرک کا گہرا ہاتھ ہے۔

200

اسد انشا قیامت قیامتوں کا وقت آرائش

لباس نظم میں بالیدین مضمون عالی ہے (غ)

ایسا بے پناہ مرقع مانی کا شعر بھی غالب کے مشورہ دینے والوں کے ذوق جمال کی بحیثیت چڑھ گیا یا خود غالب مشورہ دینے والوں کی سخن جہی سے اتنے متاثر تھے کہ انھوں نے ایسے اشعار کو بھی زندگی بھر پلٹ کر نہیں دیکھا۔ علی سردار جعفری اس عمدہ شعر کی اکثر داد دیا کرتے تھے۔ جدیدیت کے فروغ کے زمانے میں جب معنی و ابلاغ کے مسائل اٹھائے گئے تو ادب کی مقصدیت اور افادیت کے ساتھ نفس مضمون بھی خواہ مخواہ زد میں آگیا تو ان

حالات میں اس سے زیادہ کارگر شعر کون ہو سکتا تھا۔ یہ وقت آرائش معشوق کے جلوہ حسن کی نگارگری کا مضمون عام ہے، غالب نے فعل 'الہنا' سے پورے ایچ کو متحرک کر کے اس میں گویا جان ڈال دی ہے، نہ صرف الہنا کی رعایت محبوب کی کشیدہ قاضی و دلفریبی سے ہے، الہنا کی نسبت بالیدن سے بھی ہے۔ بجائے قامت کے قیامت قامتوں کہہ کر ایچ میں شدت پیدا کر دی ہے تو مضمون کو بھی مضمون محض نہیں رہنے دیا، مضمون عالی کہا ہے۔ بظاہر دوسرا مصرع متوازنیت لیے ہوئے ہے اور تشبہی ہے لیکن پہلے مصرع کا متحرک ایچ دوسرے میں بھی جاری رہتا ہے اور پوری طرح وہیں تکمیل پاتا ہے۔ غور طلب ہے کہ لباس بطور آرائش ہے، اور مسیحہ شباب کشیدہ قامت معشوق کا آئینہ کے رد و رد الہنا گویا بالیدن مضمون عالی ہے، یعنی شاعری میں شاید معنی کا اپنے آپ کو حسین طلب لگا ہوں سے نہارنا گویا اپنے حسن و جمال کا اثبات کرنا اور صاحب ذوق کو دعوت نگاہ دینا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر کی جمالیات طرب انگیز ہے اور مضر حکایت نحو آرائش محبوب کے کشیدہ قد بیکر میں اور مضمون کے تجرید ذاتی سے لباس نظم میں بالیدن ہونے سے ہے جو دوہری ایچ سازی کا کمال ہے اور شعر کی جان ہے۔

اسد بوقبائے یار ہے فردوس کا لہجہ

276

اگر وہاں ہو تو دکھا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے (غ)

یہ بے مثل شعر بھی روایت اول یعنی 19 برس سے پہلے کا ہے اور خدا جانے صاحبان ذوق سخن فہموں نے کیا سمجھ کر قلم زد کر دیا۔ تعجب تو یہ ہے کہ غالب نے مڑ کر ایک بار بھی اپنے ایسے اشعار کو نہیں دیکھا۔ یہ بھی قول محال سے کم نہیں۔ خدا بھلا کرے بھوپال کے اس کہاں فروش کا جس نے سنے کو بچا کے رکھا، اگرچہ اس بھاپارے کے ہاتھ اور امرودہ کے خریدار کے ہاتھ تو کچھ نہ لگا اور غل دینے والوں نے اصل نسخہ بھی غائب کر دیا لیکن ہمارے اس کا ٹکس محفوظ ہو گیا۔

فارسی اور اردو شعرا نے معشوق کی جامہ دہی اور تنگ پیچی کی داد طرح طرح سے دی ہے، ہندو کا کے کھولنے میں ناخن کے معطر ہو ہو جانے کا ذکر بھی اساتذہ فارسی و اردو

کرتے رہے ہیں، لیکن معشوق کے مکتوبی حسن و شباب کی رعایت سے بدھ قبا کو غنچہ ہی نہیں فردوس کا غنچہ کہنا غالب کے ذہن و تخیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کا جواب نہیں۔ غنچہ کی خوبی اس کی رنگینی اور اس کے بند رہنے میں ہے، اور بدھ قبا بھی بند رہتا ہے۔ 'بدھ قبا' کا متحرک جدلی اگر واہو سے کیا ہے، یعنی گرہ کھولنے سے۔ تو فضا غنچہ ہی کیوں، رنگ و گداز و نور کا گلستان ہی نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ 'بند' اور 'وا' میں تو حرکیات ہے ہی، یہی حرکیات بند اور غنچہ اور گلستاں میں بھی ہے۔ شعر تصویر و تصویر متحرک حیاتی ایبھری کا شاہکار ہے جس کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔

نورِ رنگ سے ہے واشد گل

336

مست کب بدھ قبا باءِ مستی ہیں (ق)

نور اور مست میں، رنگ اور گل میں، واشد اور بدھ قبا میں نسبت در نسبت ہے جس سے معشوق کی تنگ جراثیمی اور لباس سے بے نیازی کا پیکر ابھرتا ہے۔ نورِ رنگ جیسے پھول کو بند نہیں رہنے دیتا، حسن کی مستی کا یہ عالم ہے کہ بدھ قبا اگر کھل گیا ہے تو کھلا ہی رہنے دیا ہے۔ ایچ کی دلفریبی بدھ قبا اور واشد گل کی انفراتیت میں ہے جس نے شعر کو المیزان اور حسن کی تاز و مستی کا منہ بولا مرقع بنا دیا ہے۔ یہ پوری غزل بشمول اس شعر کے دیوان میں شامل کی گئی۔

اسد بزمِ قشاشا میں تھافل پرودہ داری ہے

337

اگر ڈھاپے تو آنکھیں ڈھانپ ہم تصویرِ عریاں ہیں (ق)

چوئیں برس سے پہلے کا بے پناہ بیٹا جاگتا منہ بولا شعر ہے لیکن انتخاب میں نہیں آیا۔ بزمِ قشاشا میں تھافل عشق کا پرودہ وار ہے۔ پرودہ داری اور تصویرِ عریاں میں ربط لفظی ظاہر ہے۔ اگر ڈھاپے تو آنکھیں ڈھانپ بھی لفظی اساس ہے کہ آنکھیں کھلی رکھنا اور تھافل برتنا ہی مرع ہے۔ اگر ڈھاپے تو آنکھیں ڈھانپ، جس طرح بے اختیار نہ کہا ہے اس کا بھی جواب نہیں۔ مگر شعر اتنا ہی نہیں، بہت کچھ اور بھی کہتا ہے اور شدت سے کہتا ہے۔ بزمِ قشاشا میں تھافل برتنا عشق کو چھپانا ہے اور چونکہ معشوق کی جلوہ گسٹری دعوتِ نظارہ دیتی



ہے ہم رکنے والے نہیں (تصویر عریاں ہیں)۔ تصویر عریاں تو خود کو ڈھانپنے سے رہی، چنانچہ اگر ڈھانپنا ہی ہے تو اپنی آنکھوں کو ڈھانپ، ایچ کی بے ساختگی اور والہانہ کیفیت اپنا جواب نہیں رکھتی۔

384

رنگِ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے  
یہ وقت ہے گلشنِ گلہائے ناز کا (ق ۱)

اس کی نہایت عمدہ شرح نہانے کی ہے۔ شاعر نے اس کیفیت کو جو دیدار سے پیدا ہوتی ہے، موسم بہار کی لطف آفرینی سے تعبیر کیا ہے۔ وقت اور صبح کے لفظ بہار کی رعایت سے ہیں۔ اور عاشق جو بہارِ نظارہ کا متعلق ہے، بہار کی مناسبت سے اس کے رنگِ شکستہ (اڑے ہوئے رنگ) کو ”پیدائش“ سے استعارہ کیا ہے۔ سہانے لکھا ہے کہ ”اس طرح عاشق کے لطفِ دیدار اور رنگِ شکستہ دونوں سے مل کر صبح بہارِ نظارہ بن گئی ہے ... عاشق ایک ہی وقت میں (محبوب کے ناز اور کرشموں سے) راحت یاب و مسرور بھی ہوتا ہے اور بے چین و مضطرب بھی۔“ لیکن یہ فقط تضاد محض نہیں، جمالیاتی اثر کی کرشمہ کاری حرکیات لہی کے تقاضا یعنی ربط و تضاد دونوں کی کشاکش میں ہے جس میں ایچ کے مرکب ہونے اور معنی پروری کی طرفوں کے کھلنے کا یہ دورہ تخلیقی عمل کارگر ہے۔

اوپر ہم نے روایت اول اور روایت دوم سے بعض ایسے اشعار کی جھلک دیکھی جو غالب کے طرب انگیز تخیل، نشاط آفریں ذوقِ جمال اور خسی بیکردوں کا منہ بولا ثبوت ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کی ایجری یعنی بیکریت ہے۔ ان میں دوسری خوبیاں نہ ہوں ایسا نہیں ہے، سبک ہندی کی شاعری میں ایک دستور دوسرے سے گھٹا ہوا ہے، خیال کو ایچ سے ایچ کو مضمون سے، مضمون کو مثال و استدلال سے اور مثال و استدلال کو مناسبات سے اور مناسبات کو استعارہ سازی و ترکیب تراشی سے الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ جہاں ایک خصوصیت یا ایک نکتہ پر زور دینا مقصود ہو، مٹا کوئی دوسرا پہلو سامنے آجاتا ہے۔ تنقید لاکھ معروضی ہونے کا جتن کرے موضوعیت سے بچ نہیں سکتی۔ یہاں سوال یہ تھا کہ غالب کی خیال بند شاعری فلسفیانہ دقیقہ بینی کی شاعری ہے، چنانچہ

ایسے اشعار میں جہاں ایچ سازی دستور غالب ہے، جدائی و وضع جو معنی آفرینی اور خیال بندی سے خاص ہے اگر وہ افتادہ ذہنی کا حصہ ہے تو کیا یہاں اس کی کوئی جھلک نظر آتی ہے۔ ہم نے دیکھا کہ ایچ سازی بھی چونکہ حسی پیکروں کے ذریعے معنی کی جلوہ گستری کرتی ہے، اس کی مرکب کیفیتوں اور تحرک میں جدیدیت، تخلیقی احساس اور بحال پروری کی پیکریت میں نہ نشیں سہی، مضمر سہی مگر کسی نہ کسی نوع شامل رہتی ہے اور یوں یہاں بھی اس کے قائل کے کارگر ہونے میں کام نہیں۔

انیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز کا تصور کیجیے۔ غالب اب کئی برس سے دہلی میں قیام پذیر ہیں اور فارسی و اردو شاعری کے افق پر ایک غیر معمولی ذہین اور طباع شاعر کی حیثیت سے ظہور ہو چکے ہیں۔ ان کی نزہت فکری اور خداداد قابلیت کا یہ عالم ہے کہ صاحبان ذوق ہوں یا نکتہ چین، اب کسی کے لیے ان کو نظر انداز کرنا آسان نہیں۔ سبک بندی کی ایک شاخ جو مشاقی اور صنعت گری سے عبارت تھی، ناسخ و قلعین ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق و ظفر کی طرف چلی گئی تھی، دوسری جو خیال بندی، معنی یابی و فلسفہ طرازی سے عبارت تھی بیدل سے ہوتی ہوئی غالب تک آئی تھی۔ غالب کی جدائی و وضع کا رویہ و دقیقہ نخی جیسا کہ ہم نے پہلے ایجاب میں دیکھا، اس سے ابداع فکری و معنی آفرینی کی ایک نئی طرفہ اور انقلاب آفریں شعریات کی تعمیر کر رہی تھی جو اپنے زمانے سے یکسر مختلف اور بہت کر تھی۔ زمانہ چونکہ بالعموم اوسط، عامیانا اور معمول کا ساتھ دیتا ہے، اس کا غالب کی شعریات سے ذمہ و ذبر ہونا اور اس کی مخالفت کرنا فطری تھا۔ نکتہ حیدر کے انتقام کا زمانہ قریب قریب وہ زمانہ ہے جب غالب کے اپنے عصر سے متصادم ہونے اور اپنی شعریات کو اپنی شرائط پر منوانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ جیسے جیسے یہ تصادم بڑھتا گیا، غالب کے شاعرانہ ابداع اور انفرادیت کی امتیازی حیثیت کا نقش بھی راسخ ہوتا گیا۔ چونکہ غالب خیال بندی، معنی یابی، عظیم الشان حسی پیکروں اور حدودہ شدت جذبات کی اپنی الگ دنیا تشکیل کر رہے تھے جس کی انفرادیت اور تخلیقی فطانت پورے معاصر مظہر نامہ کو زیر و زبر

کر رہی تھی۔ ضرورت اب دیوان اردو کو مظهرِ نام پر لانے کی تھی۔ غالب سطرِ نکلتے سے پہلے اور قیام نکلتے کے دوران اپنی اردو شاعری کا انتخاب تیار کرنے کا آغاز کر چکے تھے جو نسخہ شیرانی (1826) اور نگلِ رعنا (1828) سے ہوتا ہوا متداول 'دیوان غالب' تک پہنچتا ہے، اور جو 1833 تک (یعنی نسخہ بھوپال موسومہ نسخہ حمید یہ کے بعد کے بارہ برسوں کے دوران) تیار ہو چکا تھا۔ یہی دیوان غالب جو دراصل اس وقت تک کے اردو کلام کا انتخاب تھا، آگے چل کر غالب کی شہرتِ دوام کے قیام میں ایک سنگِ میل ثابت ہوا۔ اگلے باب میں ہم متن کے مطالعہ کی اپنی بحث کو اسی متداول دیوان کے مطالعے و تجزیہ کے ساتھ جاری رکھیں گے۔



حصہ سے دل اگر افسردہ ہے گرم تھا شاہو  
کہ جہنم تک شاید کثرتِ نگاہ سے وا ہو

— غالب

## متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

پچھلے ابواب میں ہم نے کلام غالب کے دو قدیم نسخوں پر نظر ڈالی جن میں پچیس برس یا کچھ بعد تک کی عمر کا کلام ہے۔ ذریعہ نظر باب میں ہم اپنے مطالعہ کو متداول دیوان کی روشنی میں جاری رکھیں گے یعنی اب ہمارا سروکار اس کلام سے رہے گا جو بعد کا ہے۔ متداول دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا (نسخہ رسالہ، ص 27) اور ہر ایڈیشن میں اضافے ہوتے رہے۔ دیوان غالب جب پہلی بار 1841 میں شائع ہوا (جس کا مسودہ 1833 میں تیار ہو گیا تھا) اس وقت اس میں کل 1093 اشعار تھے، (ایضاً، ص 81، 82، 79) بعد کے ایڈیشنوں میں اشعار کی تعداد بڑھتی رہی۔ غالب کی زندگی میں آخری بار جب دیوان پانچویں بار 1863 میں شائع ہوا، تب تک کل اشعار کی تعداد 1802 ہو گئی تھی (ایضاً، ص 90) اس میں 25 برس سے پہلے کا وہ کلام شامل نہیں تھا جو منسوخ کر دیا گیا تھا اس سارے منسوخ و غیر منسوخ کلام سے ہم بحث کر چکے ہیں۔ اب ہم بعد کے کلام سے جو متداول دیوان میں شامل ہے اپنا سفر جاری رکھیں گے۔

ملتا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

364

دخوار تو یہی ہے کہ دخوار بھی نہیں (م)

عجیب و غریب معنائی شعر ہے اور دیکھا جائے تو دونوں مصرعے قول محال کا حکم رکھتے ہیں اور دونوں نحو کی ترکیبیں ایک دوسرے کو رد کرتی ہیں اور ایک دوسرے کا جواز بھی ہیں۔ جملہ شارحین نے اپنا اپنا زور طبع صرف کیا ہے۔ خود غالب نے قاضی عبدالحمیل بریلوی کے

نام اپنے خط میں اس شعر کی وضاحت یوں کی ہے:

”یعنی اگر حیرا ملنا آسان نہیں تو یہ امر مجھ پر آسان ہے۔ حیرا ملنا آسان نہیں  
نہ سہی۔ نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا۔ مشکل تو یہ ہے کہ وہی حیرا ملنا  
دشوار بھی نہیں لیکن جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے۔ ہجر کو تو ہم نے سہل  
سمجھ لیا تھا۔ مگر رشک کو اپنے اوپر آسان نہیں کر سکتے۔“

دیکھا جائے تو غالب نے رشک کا جو پہلو اپنی وضاحت میں نکالا ہے شعر میں اس  
کا کوئی قرینہ نہیں۔ پہلے بحث کی جا چکی ہے کہ شعر ہدایاتی حرکیات کا کرشمہ ہے اور کوئی  
تعبیر دوسری تعبیروں کی راہ بند نہیں کرتی۔

دیوانگی سے دوش پہ زُکار بھی نہیں 364

یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں (م)

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا 365

لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تھوڑا بھی نہیں (م)

1826 سے غالب باقاعدہ فارسی میں شعر کہنے لگے تھے، ہرچند کہ 1826 سے

1850 تک 25 برس کا زمانہ اردو پر کم اور فارسی پر زیادہ توجہ کا زمانہ ہے، اردو میں غالب  
نے اس مدت میں کم سے کم کہا لیکن جو بھی کہا اس میں ژرف نگاہی، خیال کی چمچیدگی، تہذاری  
اور طرنگی تو وہی ہے لیکن اظہار و بیان میں ایسی طرحداری، گھلاوٹ اور آبداری ہے کہ  
تراشیدہ ہیرے کا گمان ہوتا ہے، اور زبان میں ایسا بہاؤ اور ایسا رس پیدا ہو گیا ہے کہ شعر  
جادو کا سا اثر کرتے ہیں۔ اس دور کے اکثر اشعار مصرعے اور ترکیبیں زبانوں پر چڑھ  
گئے ہیں گویا عمارت بن گئے ہیں۔ ان اشعار کی اثر آفرینی جو ذوق و وجدان کی تجزیہ ہے،  
تجزیہ و تحلیل سے ماورا ہے۔ جیسے جیسے ہم آگے بڑھیں گے ایسے اشعار کی تعداد جو بظاہر  
سادہ نظر آتے ہیں لیکن اصل آئینے ہی چمچیدہ ہیں، اب بڑھتی جائے گی۔ ایک جگہ لکھتے ہیں  
”داد دینا اگر ریختہ پایہ سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل“  
(نادرست، ص 12)۔

دوسرے شعر میں سامنے کے معمولی سادہ سے لفظ ہیں لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔  
معنوی nucleus 'سادگی' ہے۔ لفظ سادگی اس لیے کہ ہاتھ میں دار کرنے کو کچھ بھی نہیں  
ہے، لیکن معنی سادگی ظہور ہے بمعنی فزہ و ناز و ادایا کا فراوانی یعنی اس قیامت پر تو ہم  
پہلے ہی مر گئے ہیں، یہاں تو قتل کا چرہ سامان موجود ہے۔ مت بھولے کہ Irony معمولہ  
معنی کو رد بھی کرتی ہے اور پنہاں معنی کو ابھارتی بھی ہے۔ یعنی اس نزاکت پر یہ دھم بھی ہے  
کہ لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں۔ دونوں مصرعوں میں نحوی ترکیب نثر کی ہے اور  
'تلوار' کے سیاق میں سادہ سے لفظ 'سادگی' کی تھلیب سے کیا سماں باندھا ہے کہ شافی و  
انہماک کے ساتھ مضمون آخری اور دقیقہ نخی کا حق بھی ادا ہو گیا ہے۔

385

ہوا ہوں عشق کی عادت گری سے شرمندہ

سوائے حسرتِ تعمیرِ گھر میں خاک نہیں (م)

اکثر پہلے مصرعے میں مبتدا بطور دعویٰ قائم ہوتا ہے اور نفی کی کشاکش خبر یعنی دوسرے  
مصرع میں معنی کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہے۔ سوائے حسرتِ تعمیرِ گھر میں خاک نہیں۔  
عشق کی عادت گری نے گھر کے گھر ڈھا دیے، حسرتِ تعمیرِ گھر، خاک، عادت گری،  
متعدد خیالی ہیکر ذہن میں ابھرتے ہیں۔ گھر تو ڈھے چکا ہے، تعمیر فقط اینٹ، چوڑے،  
گارے، مٹی سے ممکن ہے، اور گھر میں خاک نہیں، محاورہ کچھ بھی نہیں اور لفظ خاک بمعنی  
مٹی جو تعمیر کا استعارہ ہے۔ پس تعمیر اور خاک میں جدلیات نفی واضح ہے۔ حسرتِ تعمیر  
غالب کا محبوب موضوع ہے۔ خیالی تجزیہ کی تجسیم سبک ہندی کی قدیمی روش ہے یعنی  
حسرتِ تعمیر بطور شے اور شے بھی ایسی کہ اسے غم بھی عادت نہیں کر سکتا۔ ایک جگہ اور کہا  
ہے 'اگر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے عادت کرتا: وہ جو کہتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے' (382)۔

385

یہ کس بہشتِ شاکل کی آمد آمد ہے

کہ غیرِ جلوہ گل رنگور میں خاک نہیں (م)

روایف میں محاورے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں نفی ظاہر بھی ہے اور مضمحل بھی، اور  
ہر جگہ نئے سیاق میں نیا مضمون نکالا ہے۔ بہشتِ شاکل محبوب کی آمد آمد کا سماں ہے اور راہ

میں پر تو جمال ہی جمال ہے، یہ تو ظاہر ہے۔ لیکن بہشت میں خاک کہاں ہوگی۔ دوسرے یہ کہ بقول بنفود و بلوی بہشت شہل کی رعایت سے دنیا میں بھی جلوۂ گل کے علاوہ خاک کا نہ ہونا لطف سے خالی نہیں ہے۔

368 عجب نشاط سے جلاو کے چلے ہیں ہم آگے

(م) کہ اپنے سائے سے سر پا نو سے ہے دو قدم آگے

ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ پری گارنا نے ایک مضمون میں اس نوحہ کے پُر نشاط اور بیک وقت ہولناک خیالی بیکروں سے بحث کی ہے اور انھیں غالب کے زمانے کے اجتماعی لاشعوری حافظے کی ان یادوں سے جوڑا ہے جو سرمد کے قتل کی روایت کا اساطیری حصہ بن گئی تھیں۔ (پری گارنا، اطریح للخرچہ، اکتوبر 2002ء، ص 176-154) نشاط اور سائے میں گردش فنی ہے اور اس تشبیل سے کئی معنی نکالے جاسکتے ہیں، خوشی قتل ہونے کی کہ حشر میں شہادت عین سعادت ہے اور استدلال شاعرانہ کی حسن کاری یہ کہ اول تو سائے کے چلتے میں حرکت ہے گویا موت کی خوشی میں رقصاں ہے، دوم یہ کہ سائے میں چلتے ہوئے سر پاؤں سے دو قدم آگے ہی پڑتا ہے جو علامت ہے سرخوشی کی، تیسرے یہ کہ سایہ سر کے بل چلتا ہے جو تشبیل ہے راجہ وفاق میں تشوین اور ثابت قدمی کی۔ جلاو استعارہ ہے قتل کا، اور معنی گمستری کا یہ سارا کھیل قائم ہوتا ہے قتل کے خیالی بیکر کی تھلیب سے جو بجائے خود شعر میں آیا ہی نہیں، لیکن شعر کی جدائیاتی ایمانیات میں کارگر ہے اور جس نے شعر کو شرف انسانی کی الواعزی اور آزادی رائے کی سر بلندی کا لازوال مرتفع بنا دیا ہے۔

369 مری قیصر میں مضمر ہے اک صودت خرابی کی

(م) بیوی برقی خرمن کا ہے خرمن گرم دھواں کا

اشیا بظاہر سادہ نظر آتی ہیں لیکن سادہ نہیں ہیں۔ اشیا وہ بھی نہیں جو وہ نظر آتی ہیں۔ ہر ہاں میں ایک نہیں ہے اور ہر نہیں میں ایک ہاں۔ ہر قیصر میں تخریب مضمر ہے اور ہر تخریب میں قیصر۔ اشیا کی کلمہ میں اترتا اور حقیقت کو تہ در تہ جہت در جہت اور فنی در فنی دیکھنا غالب کے ذہن کا اعجاز ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بجلی جو خرمن پر گرتی ہے وہ خرمن سے



الگ کہاں ہے؟ شوقیتا میں مظہر کی نفی کڑی پہ کڑی ہوتی ہے، ہر شے منحصر باخیر ہے اور ایک کا وجود کسی دوسری شے کا سبب ہے۔ دہقان کے خواب گرم نے خرمن کو پیدا کیا۔ چنانچہ اس کے وجود ہی سے اس کے عدم کا امکان پیدا ہو گیا۔ گویا خود وجود خنانت ہے عدم کے امکان کی، یعنی ہستی نہ ہو تو نیستی ممکن نہیں۔ انسان امید ہوتا ہے۔ توقعات کا کالعدم ہونا خود توقعات کے باندھنے میں مضمر ہے۔ مضمون آفرینی کا سارا کھیل جذباتی تقاض پر لگا ہوا ہے۔

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

369

نہ ہو مرنا تو بچنے کا حرا کیا (م)

ملنا ترا اگر نہیں آساں .. اور ہوس کو ہے نشاط کار... سے ان اشعار کا آغاز ہوتا ہے جو نسو شیرانی یعنی 1826 اور 1828 کے دوران کے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ زمانہ غالب کے سفرِ فلک کا ہے۔ شوقیتا سے ملتی جلتی نفی اساس شعریات کی فنکارانہ اور جمالیاتی مثالوں میں غالب کے اس نوع کے اشعار سے بہتر دوسری مثالیں ہندوستانی ادبیات میں کم نکلیں گی۔ زندگی عبارت ہے ہوس کاری سے۔ کون جینا نہیں چاہتا یا کون موت سے بچنا نہیں چاہتا لیکن غالب نفی کا ہلکا سا بیج ڈال کر سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا زندگی کی نشاط کار اس وجہ سے نہیں کہ نشاط کار کی مہلت کم ہے۔ دوسرے مصرعے میں مرنا بچنے کا رد ہے لیکن ٹھٹھی محض نہیں۔ غالب مرنا کی ٹھٹھی محض کو رد تکبیل کر دیتے ہیں۔ نہ ہو مرنا تو بچنے کا حرا کیا یعنی مرنا بچنے ہی کی معنویت کا ایک نام ہے۔ مرنا نہ ہو تو نشاط زیست کے کچھ معنی ہی نہیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جذباتی گردش مرنے اور بچنے میں، اور ہوس اور نشاط میں ہے۔

ردنی ہستی ہے عشق خانہ ویاں ساز سے

370

انجمن بے شمع ہے گر برقی خرمن میں نہیں (م)

اس کی شعری منطق اور جذبات نفی کم و بیش دی ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ برقی خرمن کا استعارہ دی ہے جو پہلے خواب گرم دہقان والے شعر میں آیا ہے۔ وہاں تعمیر میں خرابی کے مضمر ہونے کو دکھایا تھا، جبکہ یہاں عشق کی دیرانی زندگی کی نوید

ہے۔ یعنی غزن کی برق گویا انجمنِ زیست کے لیے بطور شمع کے ہے اور رونقِ ہستی، عشقِ خانہ ویراں ساز سے ہے۔ یعنی اگر موانع نہ ہوں تو زندگی بے معنی ہے۔ شعر کے تمام خیالی پیکر ہاہو گرنہتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ جیسے انجمن کی رونقِ شمع سے ہے، ویسے ہستی کی رونقِ خانہ ویراں ساز عشق سے اور غزن کی برق سے ہے۔ آخری دونوں تشابہس بنی بر جدلیاتی افتراق ہیں اور وال ہیں کشاکش اور تحرک پر جو کارخانہ ہستی کی رونق کا دمر ہے۔

372 کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوپے سے بہشت

یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں (م)

محبوب اور متعلقات محبوب کی تعریف میں غلو کرنا اور اس درجہ غلو کرنا کہ اسائے صفت آخری حد تک نہٹ جائیں، غزل کی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ذکر کوچہ محبوب کا ہے جو جلوہ گری میں بہشت سے کم نہیں۔ بہشت سے زیادہ خوبصورت جگہ کیا ہو سکتی ہے، بہشت منجھا ہے حسن و جمال کا۔ غالب دوسرے مصرعے میں ذرا سا بیچ ڈال کر استدلال شاعرانہ سے اس کو پلٹ دیتے ہیں کہ جلوہ گری کا نقشہ تو یہی ہے، بس اتنی سی بات ہے کہ اس قدر آباد نہیں یعنی کوچہ محبوب میں رونقِ زیادہ ہے۔ تصورات کو تبدیل کرنا یعنی subversion جدلیاتِ لئی کا خاص تفاعل ہے، ملاحظہ ہو کس لطیف پیرایے میں بہشت کو بمقابلہ کوچہ یا کتر قرار دے دیا۔ ظاہر ہے مقدمے دو ہیں جو دو طرحی سے قائم ہوتے ہیں، مقصود متوقع یا معمولہ ترجیح کا رو ہے۔ کہاں بہشت بریں اور کہاں کوچہ محبوب، لیکن شعری منطق جو چاہے کمال کر دکھائے۔ مگر یہ سب ہوتا حرکیاتِ لئی کے بل پر ہے۔

373 ظلمتِ کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

اک شمع ہے دلہی سحر سو خموش ہے (م)

374 اے تازہ وارداں بساطِ ہوائے دل

زہار اگر چھیں ہو یا نائے دلوش ہے (م)

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو

میری سنو جو گوشتِ نصیحتِ بلاش ہے (م)

- ساقی بہ جلوہ دہمن ایمان و آسمی  
(م) مطلب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے  
لطیفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ  
(م) یہ جہتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے  
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشے بساط  
(م) دامانِ باغبان و سب گلِ فروش ہے  
یا صبح دم جو دیکھتے آکر تو بزم میں  
(م) نے وہ سرور و سور نہ جوش و خروش ہے  
وارغِ فراقِ صبحِ شب کی جلی ہوئی  
(م) اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خاموش ہے

سفرِ کلکتہ کے دوران کبھی گئی یہ قطعہ بند غزل جس میں کسی نشاط انگیز دور کے پلٹ جانے کی صدائے دردناک صاف سنائی دے رہی ہے اپنی نوعیت کی واحد غزل ہے۔ قطعہ کی داخلی وحدت سے جو طرب انگیز فطعلیا ابھرتا ہے وہ کسی ایسی بزمِ نشاط کی ایج سازی کرتا ہے جس پر تاریخ کا ورق پلٹ گیا اور جو عبرت انگیز ہے۔ عام طور سے سمجھا جاتا تھا کہ اس کی داخلی فضا کا تعلق ہنگامہ 1857ء، دہلی کی شاہی اور مغلیہ سلطنت کی بساطِ الٹ جانے سے ہے، لیکن نئو شیرانی کے سامنے آنے کے بعد معلوم ہوا کہ یہ غزل ہنگامہ ستاون سے تقریباً 30 برس پہلے کی ہے اور سفرِ کلکتہ کے دوران 1827ء کے آس پاس کہی گئی جو نئو شیرانی کے حاشیے پر درج ملتی ہے۔ اندازہ ہے کہ یہ غزل باندہ یا مرشدآباد میں کہی گئی ہوگی۔ نواب احمد بخش خاں والی لوہارو کے انتقال کی خبر غالب کو سفرِ کلکتہ کے دوران مرشدآباد میں ملی تھی جہاں وہ لکھنؤ کے بعد پہنچے تھے۔ غالب کی پنشن کے جو مسائل خواجہ حاجی کے انتقال (1825ء) کے بعد پیدا ہوئے تھے اور جن کو حل کرنے کے لیے غالب نے فیروز پور جبر کا کا سر کیا تھا اور بار بار نواب احمد بخش خاں سے مدد کی درخواست کی تھی اور اپنے ساتھ ہونے والی بے انصافی کی دہائی دی تھی۔ لیکن باوجود وعدہ کرنے کے

نواب احمد بخش خاں ٹالنے رہے تھے۔ ان کی دستبرداری کے بعد ان کے بڑے بیٹے نواب شمس الدین احمد خاں جانشین ہوئے تو مرزا کی سنی بسیار کے باوجود انھوں نے بھی بے رخی دکھائی۔ مجبوراً غالب انتہائی مایوسی اور بے سروسامانی کے عالم میں دہلی سے باہر ہی فیروز پور جھڑکا ہی سے ٹککتے کے ستر پر نکل کھڑے ہوئے اس لیے کہ دہلی جاتے تو قرض خواہوں کی ہبہ سے گرفتاری کا ڈر تھا۔ مرزا کو سب سے زیادہ توقعات نواب احمد بخش خاں کی بزرگی اور معاملہ فہمی سے تھیں، لیکن اپنے مفادات کے لیے انھوں نے مسئلہ کو بجائے سلجھانے کے اور الجھا دیا۔ غالب کو سب سے زیادہ صدمہ انھیں کے رویے سے پہنچا تھا۔ غالب کے خسر نواب الٹی بخش معروف جو نواب احمد بخش خاں کے چھوٹے بھائی تھے ان کا انتقال بھی اسی زمانے میں یعنی 1826 میں ہو گیا جس کے ساتھ غالب کی رہی سہی امید بھی ڈوب گئی۔ نواب احمد بخش خاں کے انتقال کی خبر غالب کو مرشد آباد میں ستمبر اکتوبر 1827 کو ملی تھی۔ مشکل یہ بھی تھی کہ نواب احمد بخش خاں کے جانشین نواب شمس الدین خاں اپنے سوتیلے بھائیوں کے سخت خلاف تھے، اور شوقیت قسمت سے ان ہی بھائیوں سے غالب کے گہرے مراسم تھے۔ ان حدود پریشان کن اور مشکل حالات میں جب جگر کٹ کٹ کے خون ہو جاتا ہے اور چشمِ عبرت کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے، یہ قطعہ بند غزل ہوئی ہوگی۔ ملاحظہ ہو کہ سخت سنگین واقعات غزل کی ہدایتی و ایمانی دنیا میں وقت کے کروت لینے کی کیا تصویر پیش کرتے ہیں اور اشعار کی خیالی پرچھائیوں سے جی بھائی بزمِ نشاط کے پلٹ جانے کی عبرت انگیزی کا کیسا ساں ابھرتا ہے۔

غزل کے مطلع کے بارے میں خود غالب نے اپنے ایک خط میں وضاحت کی ہے:

”یہ مرشد“

اک شمع ہے دلیلی سحر سو غموش ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

غلت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ جتنا ہے، شبِ غم کا جوش، لیکن اندھرائی اندھیرا، غصہ، غلیظ، سحر ناپید، گویا صلیبی نہیں ہوتی۔ اس ایک دہلک مع کے وجود پر ہے، لیکن بھی ہوئی شمع، اس

راہ سے کرشنج و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لعل اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیل صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے مجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا جائے جس کمر میں عاصی صبح مہر طلعت ہوگی، وہ مگر کتنا تاریک ہوگا۔ (مخطوط غالب، جلد دوم، ص 843)

پہری غزل کی تشکیل خیالی بیکروں کی ایمانیات کا شاہکار ہے اور بیکروں کے تانے بانے میں جدلیات لگی تھیں۔ عکلت کدے اور شب فم کے سیاق میں بساط ہوائے دل اور یزم تانے و نوش کے نشاط انگیز پیکر ابھرتے ہیں جن کی لگی دیدہ عبرت نگاہ اور گوشِ فصاحت نیوش سے ہوتی ہے۔ مٹھل رقص و سرود میں ساقی و مہمن ایمان و آگہی، اور مطرب رہزنِ حتمین و ہوش کی تشمال ہیں اور ہر گوشہ بساطِ دامان باغبان و کعب گل فردش بنا ہوا ہے۔ (لعلِ خرام ساقی کے حبیب نگاہ ہونے اور ذوقِ صدائے چنگ کے فردوسِ گوش ہونے کا شعر لکھتے پہنچ کر اضافہ ہوا) اس انتہائی بحال آگہی اور روح پرور ابھری کے بعد رات کا اندھیرا لگتا ہے اور صبح کے آتے آتے ہر شے پر تاریکی چھا جاتی ہے۔ اس کے بعد نہ وہ سرور و سرور ہاتی رہتا ہے نہ جوش و خروش۔ فقط صبحِ شب کے داغِ فراق کی جلی ہوئی اک شمع ہے لیکن وہ بھی بجھی ہوئی۔ غزل کی استعاراتی اور ایمانی دنیا سے واقعیت کی تطبیق کرنا تمام و کمال نہ تو ممکن ہے نہ مناسب۔ بہر حال غالب کے تشکیلِ زرنگار نے ہر شے کی ایسی تقلید کر دی ہے کہ بساطِ ہوائے دل باطنی واردات رہی ہو یا تاریخ کی کروٹ، وقت کے رنگ پیچھے پڑ سکتے ہیں، لیکن غالب نے تخلیقی کرشمہ کاری کا جو نگار خانہ قائم کیا ہے اس کی اثر پذیری اور معنی پروری کبھی مائد نہیں پڑ سکتی۔

نورِ مطلب ہے کہ کچھ ہی برسوں کے اندر اندر ولیم فریڈر کے نقل میں ماخوذ ہو کر ان ہی نواب شمس الدین احمد خاں کو پچاسی کی سزا ہوتی ہے (1835)۔ اگلے دس بارہ برس کے دورانہ میں انگریزوں کی عملداری اور دخل اندازی کے بڑھتے بڑھتے نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ کچھ ہی مدت کے بعد دل دہلا دینے والے واقعات رونما ہوتے ہیں، تاریخِ کروٹ لگتی ہے، خون کا ردیا امنڈتا ہے، دہلی کی اینٹ سے اینٹ بھاوی جاتی ہے، محلے کے محلے ویران و بے چراغ ہو جاتے ہیں، اور مغلیہ سلطنت کا آفتاب ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غروب

ہو جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ شاعر کی چشم تکمیل جدائی کی کرشمہ کاری سے آنے والے اندوہ ناک مناظر کی خاموشی پر چھائیوں کو لرزتا ہوا نہیں دیکھ رہی تھی، یا نشاط و سرور کا جادو نونٹے کی یہ فقط ایک لمحاتی کریمہ تکلفی کیفیت تھی جو کوندے کی طرح لگی اور درد کی ایک کثیر کھینچتی ہوئی چلی گئی۔ زمانہ بدل گیا، وقت بھی بدل گیا، لیکن یہ غزل آج بھی اپنے ایمانی خیالی ہیکروں سے تاریخ کے ایک عبوری دور کے ختم ہونے اور دوسرے عبوری دور کے شروع ہونے کی داستان درد کہہ رہی ہے۔ اور وقت کے ہر ایسے المیہ پر دلالت کرتی رہے گی۔

- 375
- سادگی پر اس کی مر جانے کی حسرت دل میں ہے  
 بس نہیں چلتا کہ پھر نغمہ کب تو حل میں ہے (م)
- دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا  
 میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے (م)
- بس بھوم نامیدی خاک میں مل جائے گی  
 یہ جو اک لذت ہماری سہی ہے حاصل میں ہے (م)

شاعر اس حسرت کی دہر چاہتا ہے کہ دل میں تمنا تو اس کی سادگی پر مر مٹنے کی ہے کہ ہم تو پہلے ہی کشتہ ادا ہیں، اس نے ناحق نغمہ اٹھا لیا ہے جبکہ ہمارا مر جانا تو بغیر اس کے طے ہے۔ کشاکش نفی دوہری ہے یعنی اول تو مر جانے اور بس نہ چلنے میں، دوسری سادگی اور نغمہ میں۔ معنی کی گردش اور اس سے پیدا ہونے والا منظر دیدنی ہے جس نے شعر کو ندرت و لطافت کا مرقع بنا دیا ہے۔

دیکھنا تقریر کی لذت ... ان بولتے ہوئے اشعار میں سے ہے جس کی تعریف میں سب ماہرینا رطب اللسان ہیں۔ کلام یا نطق یا گویائی کی اس سے زیادہ تعریف کیا ہو سکتی ہے کہ جو کہا جائے سمجھ کے یہ اس کے دل میں ہے۔ یوں گویا زبان کو جو ادائے مطلب پر کبھی پوری طرح قادر نہیں ہو سکتی، غالب نے اپنی انوکھی منطق شاعرانہ سے گویا تحلیل کر کے اسے سچ ہی سے نکال دیا ہے۔ / کہ جو اس نے کہا / ایک مقدمہ ہے / میرے

دل میں ہے / دوسرا۔ دونوں میں قطعییت ہے کہ ایک راجع بہ مخاطب ہے دوسرا راجع بہ مخاطب، دونوں ایک نہیں ہو سکتے۔ یہ طرقلی ایجاد سے کم نہیں کہ غالب انگریزی کو سچ میں لائے نفی مضر کے ذرا سے مس سے /... گویا یہ بھی میرے دل میں ہے کہ اس قطعییت کو رد کر دیتے ہیں۔ مزید تھکلیب یہ ہے کہ اصلاً تو ایسا نہیں ہو سکتا، البتہ 'گویا'... ایسا ہے۔ اس لیے کہ جب تک نطق کا وجود نہ ہو ترسیل کیا معنی؟ ترسیل کے عمومی تصور کو رد کرتے ہی 'تقریر کی لذت' کا جادو اپنی انتہا کو پہنچ گیا۔

بس 'ہجوم ناامیدی'... میں مرکزی چکر خیالی لذت کار کا ہے جو لذت زہیت بھی ہے۔ ہجوم ناامیدی، سعی بے حاصل اور خاک میں مل جانا یہ سب نفی کے خیالی چکر ہیں اور ان میں نسبت ہے۔ شعری منطق کا کمال یہ ہے کہ غالب سعی بے حاصل کے تصور میں نفی سے نفی کا رد کرتے ہیں تاکہ لذت کار کا دفاع ہو۔ سعی ہر چند کہ بے حاصل ہے، تاہم 'لذت' سے معذور ہے۔ اجالا، اجالا ہے ہی اس لیے کہ اندھیرے سے کاڑھا جاتا ہے، اندھیرا مماثل ہے 'ہجوم ناامیدی' کے جس کی تھکلیب 'سعی' سے کی ہے، بھلے ہی 'بے (لا) حاصل' ہو۔ غور طلب ہے کہ ناامیدی کے 'نا' کا رد بے حاصل کے 'بے' سے یعنی لا کا لا سے، گویا نفی کا نفی ہے، اتنا پیچیدہ شعر اور اس پر گٹھاوٹ ایسی کہ لفظ زبان پر بگھلتے ہیں۔

کیوں جل گیا نہ تاب رہن یار دیکھ کر

380

جہتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر (م)

دونوں مصرعوں میں فعل 'جہتا' معنی کا مرکوزہ ہے۔ تاب رہن یار دیکھ کر جل جانا چاہیے تھا لیکن اپنی طاقت دیدار نے بچا لیا۔ بظاہر تو یہ اچھا ہوا کہ جان نہیں گئی۔ لیکن اب اسی بات پر جہتا ہوں کہ جل کیوں نہ گیا۔ پوری معنیات جدلیات نفی پہ نگہ ہوئی ہے اور فعل جہتا کی گردش سے تشکیل پاتی ہے۔

مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس وقت

381

میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں (م)

ضعف میں طعنہ اغیار کا لکھو کیا ہے  
 بات کچھ سرتو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (م)  
 زہر دتا ہی نہیں مجھ کو منکر و نہ  
 کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں (م)

لگتا ہے یہ غزل پوری نہ ہو سکی فقط تین ہی شعر ہیں اور مزے کی بات ہے کہ تینوں میں دستور نفی ایک سا ہے یعنی نفی بر فعل۔ ممکن ہے یہ ردیف کی وجہ سے ہو: آ بھی نہ سکوں، اٹھا بھی نہ سکوں، کھا بھی نہ سکوں۔ تینوں جگہ وضع معنی کو رد تکمیل کیا ہے اور فعل کو غیر وضعی معنی میں برتا ہے جو نفی بر فاعل نفی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ ردیف میں کلمہ نفی 'نہ' ہے لیکن یہ معنی بر اثبات ہے۔ پس گردش جدلی ظاہر ہے۔ مزید لطف کا پہلو یہ ہے کہ ہر شعر میں کلیدی خیالی پیکر تجریدی ہے اس کی حیاتیاتی تجسیم کر کے اسے متحرک کیا ہے اور نفی سے اثبات کی توثیق کر کے اسے پر لطف بنا دیا ہے، یعنی میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں، یا بات کوئی سرتو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (ضعف کی رعایت سے) یا (زہر) کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی سکوں۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ تمام نحوی ساختیں رواں دواں بے ساختہ نثر کی ہیں اور اشعار سہل متعص کی کرشمہ کاری کا عمدہ نمونہ ہیں، نیز حرکیات نفی کا تعامل پوری تکمیل میں نہ نہیں طور پر کارگر ہے۔ کیا غالب کے تخلیقی عمل میں یہ سب کچھ ہاتھ صنعت گری سے بنایا جاتا ہوگا یا مصرعے ڈھلے ڈھلائے آتے ہوں گے، شاید یہ بھی نہیں شاید وہ بھی نہیں۔ یہ سارا عمل پر اسرار ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب بار بار لفظوں کو بدلتے اور بجد ریاض کرتے تھے لیکن اندر کی آج بیا طبعی مناسبت سے لفظ موتی کی لڑی سے چلے آتے ہیں۔ اتنا طے ہے جیسا کہ پہلے بھی ہم نے دیکھا کہ غالب واردات، یا خیال یا تجربہ کو سادہ طور پر یا سیدھے سہاؤ نہیں لیتے، ان کا ذہن و حراج یا افتاد ذہنی ہی ایسی ہے کہ حقیقت پر بچہ طور پر اپنے حاضر و غیاب یا معمول و نادر کے ساتھ یعنی ہمہ بہت طور پر بیک وقت ایک کوئٹے کی طرح کارگر ہوتی ہے، یعنی فکر شعر کے وقت خیال بندی کی سطح پر رشتوں کے یہ سچے ایک ساتھ آتے ہوں گے یا یہ سب کچھ



چشمِ زوں میں ہو جانا ہوگا، شعر کی تراش خراش کا عمل البتہ بعد کا ہے جیسا کہ ترمیمات اور مکثورات سے پتہ چلتا ہے۔

381

- وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے  
 کبھی ہم ان کو بھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں (م)  
 نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و ہازو کو  
 یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (م)

خدا کی قدرت کہ وہ ہمارے گھر آگئے، لیکن یہ دونوں چیزیں ناممکن الحقیق ہیں، یعنی اب یا تو ہمارا گھر ہمارا گھر نہیں یا وہ وہ نہیں ہیں۔ بظاہر کوئی حرف نفی نہیں لیکن حرکیات نفی پرے شعر کی تکمیل میں نہ نہیں ہے۔

دوسرے شعر میں روایتی تنقید کی رو سے رنگ کا مضمون ہے۔ لیکن غورِ طلب یہ ہے کہ مضمون آفرینی ہوئی کیسے ہے، اور شعری منطق کھیل کھیلانی کیسے ہے۔ دیکھا جائے تو ذکرِ زخمِ جگر کا ہے تو تکلیف بھی ہوگی، لیکن تکلیف کا ذکر نہیں یا زخمِ لگنے کا بھی ذکر نہیں۔ حرکیات نفی فقط لفظ اساس نہیں، یہ معنائی رو میں بھی کارگر ہو سکتی ہے۔ دیکھیے زخمِ جگر کی تکلیف کیسے ہوتی ہے، ذکر اپنی تکلیف کی شدت کا نہیں یا اس کا نہیں کہ زخمِ گہرا ہے بلکہ یہ کہ (باعثِ زخم کے کاری ہونے کے) لوگوں کا ذہن معشوق کے دست و ہازو کی طرف جائے گا، اور وہ باعثِ ظہرِ غیر ہوگا جو عشق کی غیرت کو گوارا نہیں۔

382

- دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی  
 دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی (م)  
 شوق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراغ  
 تکلیفِ پردہ داری زخمِ جگر گئی (م)  
 وہ ہادۂ شہانہ کی سرمستیاں کہاں  
 اٹھے بس اب کہ لذتِ خواب سحر گئی (م)

دیکھو تو دلہنسی اندازِ نقشِ پا  
 سو حرام یار بھی کیا گل ستر مٹی (م)  
 نگارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا  
 مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر مٹی (م)  
 مارا زمانے نے اسد اللہ خاں حصیں  
 وہ دلوے کہاں وہ جوانی کدھر مٹی (م)

383

غالب 1829 میں نکلتے سے لوٹنے کے بعد اردو دیوان کی تیاری میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ یہ فرل 1833 کی ہے جب متداول اردو دیوان کا انتخاب تقریباً تیار ہے۔ اس زمانے کا کم و بیش ہر شعر انتخاب میں آتا ہے اور کوئی غلط فہمی ہوتا۔ اس فرل میں بادۂ شہاد کی سرمستیوں اور لذتِ خواب سحر کے خیالی چکرِ عشقِ ارضی کے سیاق میں ہیں۔ مطلع میں دل و جگر دونوں کو رضامند کرنے کا اشارہ ہے۔ معا بعد سینے کے شق ہو جانے اور زخمِ جگر کے کھلنے کا منظر ہے، تیسرا شعر وہ بادۂ شہاد ... اس اندوہناک امدودی کیفیت کو گہرا تا ہے۔ اگلا شعر ایچ سازی اور صن کاری کا کرشمہ ہے، اگرچہ نقشِ پا باعثِ خاک پر ثبت ہونے کے جامد ہے، لیکن غالب نے موجِ خرامِ باری کی رعایت سے اُسے متحرک کر دیا ہے۔ نگارے نے بھی کام کیا... استعارہ سازی کی طرقلی میں جواب نہیں رکھتا۔ نگارے کی تھلیبِ نخب سے کی ہے جو غالب کے جدلیاتی اندازِ خاص کے مطابق بطور قولِ محال کے ہے۔ اس کا جواز یہ کہہ کر فراہم کیا ہے کہ بعض نورِ نظروں کو خیرہ کر دیتا ہے، یہاں نگارے سے پیدا ہونے والی مستی کا یہ عالم ہے کہ نگاہِ رخ پر بکھر مٹی ہے اور نگارہ بجائے خود نقاب بن گیا ہے۔ مطلع میں ایک بار پھر اٹھیے بس اب کہ لذتِ خواب سحر مٹی میں گہری کیفیت پاس دلی ہے کہ بساطِ نائے نوش نہ ہو چکی ہے۔

386

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب  
 ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (م)

شعر کا کمال دوسرے مصرعے کی بے ساختگی میں ہے جیسے صدف سے موتی نکل آیا ہو۔ لگتا نہیں لیکن ذہن میں فلی کار گر ہے کہ کاش کوئی خدا ہوتا تو ہم دکھوں سے بھری ایسی ناقدری کی زندگی تو نہ جیتے۔ اس شکل سے گزری کی ایمانیت اور ہم بھی کیا یاد کریں گے اس احساس محرومی نے شعر میں فشریت پیدا کر دی ہے۔ خدا کا ہونا دلالت کرتا ہے اس کے رحیم و کریم ہونے پر، لیکن اگر ایسا ہے تو پھر کیسے اس نے ہماری کوئی حد نہ کی۔

389 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ طلق اے خضر

نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے (م)

روایت میں جتنے بھی مثالی کردار ہیں، ان سے شعر کے میرا فسانہ کا اپنی برتری ثابت کرنا یا ان کی بڑائی کو روٹھکیل کرنا غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ لیکن غالب نے اپنی مخصوص شعری منطق (یعنی پتلی) سے نرالی بات پیدا کی ہے۔ خضر عمر جاوداں رکھتا ہے، یہ روایت تو سچ سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہے (کیونکہ دکھائی نہیں دیتا) اور ہم کہ فانی ہیں یعنی نہیں ہیں، لیکن اصل میں ہیں اس لیے کہ دکھائی دیتے ہیں۔ گویا انسان کے مقابلے پر خضر کے چور ہونے کا جواز پیدا ہو گیا، اور وہ بھی آج یا کل کے لیے نہیں بلکہ عمر جاوداں یعنی ہمیشہ کے لیے۔ انسان جو محدود حیات فانی رکھتا ہے منطق شاعرانہ سے خضر پر اس کی برتری ثابت کرنے سے مضمون میں عذرت و طرغی پیدا ہوگئی۔

390 کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں

ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں (م)

آج ہم اپنی پریشانی خاطر ان سے

کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں (م)

اگلے دھڑوں کے ہیں یہ لوگ انہیں کچھ نہ کہو

جو نے و نفوذ کو اعوذ رہا کہتے ہیں (م)

غالب کے اس نوع کے اشعار پر اکثر گماں ہوتا ہے کہ کوئی اشفاق نہیں، لیکن یہ نظر

کا دھوکا ہے کیونکہ غالب بات کو گھما کر کہتے ہیں اور پہلی قرأت میں پتہ نہیں چلنا۔ مطلع میں وفا، جفا :: اچھا، برا :: چاروں لفظوں کے معنی دو دو طرف راجع ہیں گویا انھیں دولتت کر دیا ہے یعنی جو عاشق کے لیے وفا ہے وہ غیر کے لیے جفا ہے، یا جو غیر کے لیے جفا ہے، وہ عاشق کے لیے عین وفا ہے۔ اسی طرح اچھا میں برا کا مفہوم عکسست ہے اور برا میں اچھا کا، فرق صرف یہ ہے کہ کس رخ سے دیکھا جا رہا ہے۔ غالب کے تخلیقی ذہن کا خاصہ ہے کہ لفظ سادہ، سادہ نہیں رہتا اس میں طرفیں پیدا ہو جاتی ہیں، طوطی یعنی تعلق شاعر کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ غالب کی نظر معنی کی افترا قیت کے آر پار دیکھ لیتی ہے اور یوں سیدھا سادا تجربہ بھی اپنے ابعاد کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

اگلے دونوں اشعار کو اسی روشنی میں دیکھیں تو / کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھے کیا کہتے ہیں / کہتا کے دو رخ ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی تھلیب ہیں۔ یاد رہے فزل کی ردیف میں فعل 'کہنا' ہے جس کو نو بہ نو معنی میں استعمال کرنا شعری تکلیل کی ہر مندی کا حصہ ہے۔ تیسرے شعر میں / کچھ نہ کہا / اور / کہتے ہیں / میں افتراق ہے، لیکن اصل افترا قیت اندوہ رہا کی ردائی معنویت کی ہے، یعنی اگلوں کے لیے جو چیز اندوہ رہا رہی ہوگی، مگر ہمارے لیے تو وہ اندوہ فزا ہے کہ اس سے عشق کی آگ مزید سکتی ہے۔

391

- ہم پر جفا سے ترک وفا کا گماں نہیں  
اک چیمیز ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں (م)  
کس منہ سے شکر کیجیے اس لطف خاص کا  
پریش ہے اور پائے خن درمیاں نہیں (م)  
ہم کو ستم عزیز شکر کو ہم عزیز  
نامہریاں نہیں ہے اگر مہریاں نہیں (م)  
بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی  
آخر زباں تو رکھتے ہو تم مگر وہاں نہیں (م)

زیر نظر اشعار میں حرکیات لفظی کا تخلیقی تعامل اتنا نمایاں ہے کہ کسی وضاحت کی

ضرورت نہیں۔ غالب کی تشکیل شعر کی طرقتی کا ایک شیوہ یہ ہے کہ دو خیالی پیکروں کو ایک دوسرے کے مقابل لاکر ان میں سچ کا عرصہ خلق کر کے معنی کو برقا دیتے ہیں مثلاً معشوق کے لیے کہ اگر میریاں نہیں تو نامہریاں بھی نہیں، یہی کشاکش جھپٹ اور امتحان میں ہے یا زہاں اور وہاں میں ہے کہ بوسہ نہیں تو گالی ہی سہی اس لیے کہ دونوں کا تعلق وہاں سے ہے۔ دوسرا شعر نسبتاً بہت بلند ہے۔ محبوب کی غفلت شعاری اور کم تہی بھولہ روایت کے ہے جسے غالب نے پلٹ دیا ہے اور اس حد تک کہ پائے سخن یعنی زبان کے عمل ہی کو سچ سے نکال دیا ہے اور اُسے اس کی آخری حد یعنی خاموشی تک پہنچا دیا ہے، سبحان اللہ! پرسش ہے میں پوچھنے، بات کرنے کا عمل زبان کا عمل ہے لیکن پائے سخن درمیان نہیں، کی حرکات نقلی سے پرسش کے لیے قرینہ استعارہ کا پیدا کر دیا ہے۔ شعر چٹک زبان سے بنتا ہے، لیکن یہ زبان نہیں سحر و احجاز ہے۔

391 تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر

(م) آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں

392 مجھ تک کب اُن کی بزم میں آتا تھا دورِ جام

(م) ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا لگاؤ کا

(م) لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

غالب کی تشکیل شعر کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ اکثر سامنے کے لفظوں کے معنی کو گردش میں لاکر سیال بنا دیتے ہیں یا ان کی قطعیت بکسر غائب ہو جاتی ہے۔ نیند، خواب، انتظار یا ان خیالی پیکروں سے استوار ہونے والا ہجر یا ر میں نیند نہ آنے کا مضمون، کیا اس سے بھی زیادہ پیش پا افتادہ کوئی مضمون ہوگا؟ پادی انگھر میں اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ لفظ 'آنا' تین چار بار آیا ہے، نیند آنا، خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کر کے نہ آنا۔ شعر کا لفظ اسی عام سے فعل 'آنا' کی تکثیریت میں ہے۔ معشوق کا خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کر جانا سامنے کی بات ہے لیکن غالب کہتے ہیں کہ اب انتظار میں نیند تو آئے گی نہیں، اور

چونکہ نیند نہیں آئے گی، اس لیے خواب بھی نہیں آئے گا۔ اور خواب نہیں آئے گا تو محبوب کا آنا معلوم اہوں زندگی بھر کا جاگنا اور انتظار کرنا مقدر ہے۔ یہ ہے ایک فعلی محض یعنی ”آنا“ کی حرکیات لٹی کی گردش کا تخلیقی تعامل۔

اس غزل کے بہت سے شعر گویا لڑھکتے ہوئے موتی ہیں۔ ان کی بزم میں دور جام کے آنے کا سوال ہی نہیں تھا، نئی استفہامیہ ہے، اور اب جام آیا ہے تو یہ گویا لٹی کی لٹی ہے، اس لیے ہامیہ بدگمانی ہے کہ ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں۔ شعر کا حسن، استدلال شاعرانہ کی بے ساختگی اور شوخی میں ہے۔

لاکھوں لگاؤ... ہم پہلے اشارہ کر آئے ہیں کہ اس شعر کا شمار حالی نے غالب کے ان اشعار میں کیا ہے جن کو زبان و بیان کا کرشمہ کہنا چاہیے۔ حالی لکھتے ہیں: ایک دفعہ کہیں آزدہ نے یہ شعر سنا اور وہد کرنے لگے، ”عجب ہو کر پوچھا، یہ کس کا شعر ہے، کہا گیا مرزا غالب کا۔“ چونکہ وہ مرزا کے فقط صاف اور مربع الفہم اشعار کو پسند کرتے تھے اور اکثر ان کا کلام سن کر الجھتے تھے اور ان کی طرز کو نام رکھتے تھے، غالب کا نام سن کر فرمایا۔ ”اس میں مرزا کی کیا تعریف ہے، یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے۔“ (یادگار، ص 134) پری گارنا لکھتی ہیں، ”بچ پوچھے تو یہی شعر ہم کو مبہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے، لیکن حالی اس کو سہل منتہی کی ایسی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں جس سے آزدہ بھی دھوکا کھا گئے۔ (پری گارنا، ص 133) حالی لکھتے ہیں ”دوست کی لاکھوں لگاؤ میں ایک طرف اور ایک نگاہ کا چرانا ایک طرف... اگر الفاظ کی طرف دیکھیے تو تعجب ہوتا ہے کہ کیونکر ایسے دوہم پلہ مصرع ہم پہنچ گئے جن میں حسن ترصیح کا پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔“ (یادگار، ص 134)

عاشق و معشوق کی نفسیات اور اس کی تصویر کشی برحق، دوہم پلہ مصرعوں کا ہم پہنچنا اور حسن ترصیح کی جو داو حالی نے دی ہے وہ بھی جواب نہیں رکھتی، لیکن مسئلہ ذرا ہٹ کے بھی ہے۔ اس شہرہ کے آخر میں حالی نے یہ بھی لکھا ہے اور صحیح لکھا ہے ”مگر فی الحقیقت یہ شعر بھی معنوں و لفظوں کا ہی اچھوتا اور نرالا ہے جیسا کہ مرزا کا قلام کسی سے میل نہیں کھاتا۔ جہاں تک کہ ہم کو معلوم ہے یہ اسلوب بیان آج تک اس عمدگی کے ساتھ کسی کے کلام میں

میں دیکھا گیا۔“ (ایضاً، ص 134)

ہمارا مسئلہ بس اس اسلوب بیان یا اس کے نرالے پن یعنی مرزا کی طرقلی خیال یا تخلیقی عمل کے اس جزایے یا بیج کو سمجھنا ہے کہ جس کے چھوٹے ہی خیال اچھوتا یا بیان نرالا اور انوکھا ہو جاتا ہے، اور وہ چراغانی معنی ممکن ہو جاتا ہے جس کی داو جالی نے دی ہے۔ شعر کی خوبی حد بیان سے باہر ہے، اس کا ذکر ہم پہلے بھی کر آئے ہیں۔ اس کا مزید تجزیہ کرنا اس کی لطافت کا غون کرنا ہے۔ سردست بس اتنا غور کر لینا کافی ہے کہ شعر میں معنی آفرینی کی جو پر لطف فضا دو اسمائے فعلیہ ’لگاؤ‘ اور ’بٹاؤ‘ اور ان کے تلازمات شعری کے مابین کشاکش اور تباہی کی جدلیاتی حرکیات سے وجود میں آئی ہے، کیا وہ کسی اور (شعوری/لاشعوری) شعر یا تخلیقی عمل سے ممکن ہے؟

- 392      زو میں ہے رنح عمر کہاں دیکھیے تجھے
- (م)      نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
- اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بعد ہے
- (م)      جتنا کہ دیم غیر سے ہوں بچ و تاب میں
- اصل شہود و شاہد و مشہور ایک ہے
- (م)      حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
- ہے مشتمل صمود سوز پر جود بحر
- (م)      ہاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں
- شرم اک اداسے تاز ہے اپنے ہی سے سہی
- 393
- (م)      ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں ہیں حجاب میں
- آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
- (م)      فحش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
- ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم مشہور
- (م)      ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

اس نہایت عمدہ غزل کے ان تمام اشعار میں حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو پر نظر ڈالی گئی ہے۔ پہلے شعر میں زمان کا تصور ایک بے قابو مرکب کے طور پر کیا ہے اور دوسری قطعی یعنی / نے ہاتھ بانگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں / سے عمر کے سہل رواں کی شد زوری اور تندی کا اثبات کیا ہے۔

انتہائی مجھ کو ... میں وجود کو وحیم غیر کے مسائل قرار دیا ہے، اور حقیقت سے بے خبری کو بچ و تاب کے۔ دونوں مقدمے قطعی اساس ہیں، یعنی یہ کہ انسان اپنی حقیقت سے بیگانہ محض ہے۔

اصل شہود و مشہود ... اس نوع کے اشعار کو اکثر غالب کی تفکیک کے طور پر پیش کیا جاتا ہے جبکہ اگر مسئلہ دور دور کا ہو تو تفکیک بھی کس کی۔ یہاں تو مطلقیت ہی منہدم ہے۔ اول یہ کہ استہدام، استہدام الکاری ہے، پہلے مصرع میں شہود و مشہود تینوں کے معمول تصور کو رد کیا ہے اور اگر یہ تینوں ایک ہیں یعنی تمام عالم موجودات بطور وحدت موجود ہے یعنی ان تینوں کی اصل ایک ہے تو مشاہدہ کا الگ وجود (یعنی برہمیت) از خود رد تکمیل ہو گیا، یعنی جب شاہد و مشہود و شہود میں مغائرت ہی نہیں تو مشاہدہ کیا معنی رکھتا ہے جس کی وجودی صوفیا یا باباوی ویدائی تلقین کرتے ہیں۔

بے مشتمل نمود نمود ... میں بھی قطرہ و موج و حباب یعنی کثرت آرائی عالم کے بارے میں سوال اٹھایا ہے کہ اگر وجود بحر قائم بر نمود نمود ہے تو قطرہ و موج و حباب کی کیا حقیقت ہے۔ یہ وہی شونیتا مراحل منطق سے ملتا جلتا سچ ہے کہ ہر شے کسی دوسری شے پر قائم ہے اس لیے بے اصل (شونیتا) ہے، دوسرے لفظوں میں شے کی اصل معلوم نہیں۔

شرم کی نسبت حجاب سے ہے۔ عرفہ عام میں حجاب جہ مغائرت ہے۔ غالب کا ذہن رسا اس تصور کو رد تکمیل کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شرم چونکہ ادائے ناز ہے، اپنے آپ سے بھی ہو سکتی ہے، اس لیے دیکھا جائے تو بے حجابی بھی دراصل حجاب کا پہلو رکھتی ہے، مضمون کی ندرت معمول معنی کی تکلیب میں ہے۔

یہ شعر ارتقائے انسانی اور دورانِ زمان پر وال ہے کہ کہیں نہ کہیں پر تو لفظ تکمیل



ہوگا۔ لیکن غالب اس توقع کو بھی subvert کر دیتے ہیں کہ آرائش جمال یا تکمیل کائنات ایک دائمی عمل ہے جو آنکھوں سے اوجھل ہے اور ہر تکمیل کو یا عدم تکمیل ہے۔

بے غیب غیب .. دونوں مصرعے مماثل ہیں اور نفی پہ نفی معنی کو قائم کرتے ہیں۔ شہود صوفیا کی اصطلاح ہے یعنی عالم شہود یا عالم موجودات۔ غالب اس کے معمولہ تصور کو بے دخل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جس کو عرف عام میں شہود سمجھا جاتا ہے وہ دراصل غیب کا بھی غیب ہے۔ یعنی شہود کی نفی کی بھی نفی، اور استدلالیہ بھی کیا خوب ہے کہ یہ بالکل ایسا ہے جیسے کوئی خواب میں سمجھے کہ خواب سے جاگ گیا ہے جبکہ وہ ابھی خواب میں ہو۔ غالب کئی جگہ language of unsaying کا استعمال کرتے ہیں، یہ سمجھنا کہ انسان خواب سے جاگ گیا ہے لیکن اصلاً خواب میں ہے ایسا ذہنی عمل ہے جو کچھ نفی اساس ہے اور سرحد ادراک سے دُرا ہے، یہ مماثل ہے اس شہود کے جو اصلاً اپنے غیب کا بھی غیب ہے (یعنی عدم کی بھی نفی)۔

میں اور بزم سے سے یوں تھنہ کام آؤں

396

(م) گر میں نے کی تھی تو بہ ساقی کو کیا ہوا تھا

ہمایتی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں

(م) جب رشتہ بے گرہ تھا ناخن گرہ کشا تھا

شعر کا موضوع اگر تھنہ کا می ٹھنٹھ ہوتا تو شعر میں یہ لطف اور مزہ نہ ہوتا جواب ہے۔ موضوع تھنہ کا می نہیں بلکہ اس کی نفی یعنی بلاغی ہے۔ (ہر شب بیا ہی کرتے ہیں سے جس قدر ملے)۔ دوسرے مصرعے کے دونوں مقدمے اسی پر دال ہیں اور دونوں یعنی 'گر میں نے کی تھی تو بہ' اور 'ساقی کو کیا ہوا تھا' ایک دوسرے کی نفی اور رد در رد ہیں۔ میر نے کہا تھا / زلف سا چھدار ہے ہر شعر! لیکن غالب کا تو ذہنی سانچہ ہی چھدار ہے اس میں سے اگر سیدی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی بیچ، انکاد یا الجھاؤ یا رد یا تھلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ دوسرے شعر کا استدلالیہ بھی غور طلب ہے۔ غالب کا تو پورا نیرنگ نظریہ گرہ در گرہ ہے۔ کس سہولت سے گرہ ڈالتے ہیں اور بھر کھولتے ہیں۔

استعارے کا استعارہ، دلیل کی دلیل، تہ داری و طرحی و اواری کا حق بھی اور ہو گیا اور لطف و انجساز اس پر مستزاد۔

396 گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو وہاں ہوتا

(م) بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

تنگی دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے

(م) کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

گھر کی دیرانی کا مضمون غالب نے بار بار باندھا ہے لیکن ہر جگہ وضع دیرانی ہے۔ یہاں چونکہ رونا مذکور ہوا ہے، بحر کا ذکر اس نسبت سے ہے لیکن تھلیب کے ساتھ جو بطور استعارہ لے شعری ہے کہ بحر اگر بحر نہ ہوتا تو اس کا بیاباں ہونا طے تھا۔ یہی معاملہ گھر کا ہے۔ روایت میں رونا بھولہ سیلاب کے ہے اور سیلاب بمعنی تباہی و دیرانی۔ رونے اور دیرانی میں جو علامتیت ہے، غالب کا نکتہ دس ذہن اس کو روکتا ہے کہ روتے یا نہ روتے دیرانی تو مقدر ہے۔ نفی در نفی کے شعری تفاعل سے دیرانی لطف و ندرت کے ساتھ قائم ہو گئی۔

اگلے شعر میں تنگی دل کے تصور میں انکاد پیدا کر کے اس کو بیہوش کیا ہے۔ تنگی کی نفی کشادگی ہے لیکن غالب اس کی بھی نفی لاتے ہیں کہ کشادگی بڑھ جائے تو بھولہ پریشانی کے ہے۔ کافر دل تو خود دستور نفی ہے جو ہر چیز کو عکس و معکوس کے بطور دیکھتا ہے۔

397 ہوئی تاخیر تو کچھ باصبر تاخیر بھی تھا

(م) آپ آتے تھے مگر کوئی عطاں گیر بھی تھا

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی جہاں کا گلہ

(م) اس میں کچھ شانہ خوبی تقدیر بھی تھا

تو مجھے بھول گیا ہو تو پتہ تلا دوں

(م) کبھی فزاک میں حیرے کوئی غنچہ بھی تھا

بجلی اک کوند گلی آنکھوں کے آگے تو کیا

(م) بات کرتے کہ میں لب بھندہ تقریر بھی تھا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے کھسے پر تاج  
آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا (م)

کہاں تک ذکر کیا جائے، اس سارے زمانے کا اردو کلام جدوجہد گھلاوٹ اور رچاؤ رکھتا ہے اور آپ دار ایسا کہ موتی سے لڑ سکتے نظر آتے ہیں۔ ہوئی تاخیر تو ... تاخیر کے دوسرے رخ کو بھی گردش میں لے آتا ہے۔ اسی طرح آپ آتے تھے مگر ... دونوں مصرعوں میں نفی کی تھلیب حرف 'تو' اور 'مگر' سے بندھی ہوئی ہے۔ یوں حسن ظن کا پردہ بھی رہ گیا اور ہالہوس کی شرم کا بھی۔ تم سے بے جا ہے ... میں جانی کا ذمہ دار تو معشوق ہے۔ لیکن گلہ گزاری چونکہ شان عاشقی کے خلاف ہے، پس ایک نفی (جائی) کی ذمہ داری دوسری نفی یعنی شائبہ خوبی نقد پر ڈالنے سے طرنگی خیال کا حق بھی ادا ہو گیا اور مضمون میں عذرت بھی پیدا ہو گئی۔ یوں irony نے جوتلی اساس ہے، معنی کے دوسرے رخ کو کھول دیا ہے اور حسن کلام کو بڑھا دیا ہے۔ اس پوری غزل میں ہلکی سی بد شونی و شکستگی کی ہے۔ کچھ tongue in cheek کی کیفیت جیسی، کچھ بے نیازی کچھ پھینچ چھاڑ کا انداز بھی ہے۔ تو مجھے بھول گیا ہو ... میں بھی یہی کیفیت ہے یعنی آج اگر بے رخی اور بے ادائیگی ہے تو کیا، کل تک تو ہمیں تمہارا شکار ہونے کا اعزاز حاصل تھا۔ حرکیات نفی و دونوں طرف راجع ہے۔ بھلی اک کوند گئی ... شعر نہیں سحر بیانی ہے۔ گلتا ہے کہ لب کشائی گویا نطق کا کوندا ہے جو لکیر اضطراب میں چمکا اور زبان کی سرحد سے پار نکل گیا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہو جاتے ہیں اور باقی رہ جاتی ہے بھید بھری شکستگی جو اشتیاق کی جان ہے۔

پکڑے جاتے ہیں ... میں مخصوص شونی سے حسب سابق فرشتوں کے تصور کو subvert کیا ہے، کرنا کاتین سے زیادہ معتبر کون ہے۔ لیکن غالب اپنے مخصوص جدلیات اساس استدلال شاعرانہ سے ایسا پہلو نکالتے ہیں کہ مثبت ایزوی بھی لا جواب ہو جائے۔ شہادت کے لیے غیر جانب داری شرط ہے، آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا کے استہمام انکاری کی جیسا ننگل نے شعر کو لطیف سے لطیف تر بنا دیا ہے۔

- 387 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال پار ہوتا  
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا (م)
- 398 ترے وعدے پر ہے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا  
کہ غرضی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا (م)
- کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرے کس کو  
یہ غرض کہیں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا (م)
- غم اگرچہ جاں نسل ہے پہ کہاں بھیں کہ دل ہے  
غم عشق گر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا (م)
- کہیں کس سے میں کہ کیا ہے غم بڑی بلا ہے  
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا (م)

یہ سب غزلیں جن کا ذکر آرہا ہے متداول دیوان کے دوسرے ایڈیشن کے آس پاس کی ہیں جو 1847 میں شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کی تخلیقی زندگی مہر نمرود کی مثال پیش کر رہی ہے۔ اسی زمانے میں غالب اپنا پہلا اردو خط لکھتے ہیں (1847)۔ نئی مجلس حقیر سے اردو خط کتابت بھی اسی زمانے میں شروع ہوتی ہے (1848)۔ کلیات کلم فارسی چھپ چکا ہے (1845)۔ فارسی نثر کی کتاب بیچ آجنگ آنے والی ہے (1849)۔ غالب کی شہرت اور قبولیت روز افزوں ہے۔ اور اگلے برس 1850 میں قلعہ معنی سے انجم الدولہ دیر الملک نظام جنگ کا خطاب بھی عطا ہونے والا ہے، لیکن یہ رونق چند روزہ ہے کہ 1857 میں تاریخ ایک انتہائی درخشاں اور یادگار دور پر پردہ گرانے والی ہے اور یہ شمع بھڑک کر بجھ جانے والی ہے۔ تاہم یہ زمانہ مرزا کے اردو کی طرف ایک بار پھر متوجہ ہونے اور اردو کے ذریعے اپنی تخلیقی عظمت کی بلند یوں کو چھونے کا بھی ہے۔

اردو کے جس جمالیاتی، فوور، لوج اور رچاؤ کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا وہ اس دور کی اکثر غزلوں میں ملتا ہے۔ عشق کی نارسائی اور شکست آرزو کی کیفیت مندرجہ بالا پوری غزل میں جاری و ساری ہے جسے روایف ہوتا (انتظار ہوتا، اعتبار ہوتا، جگر کے پار ہوتا) نے عدم

تفکیک کے احساس کی داخلی وحدت کے گھدے میں باندھ دیا ہے جو بہائے خود نئی اساس اور معنی برکھ ہے۔ پوری غزل میں مکالمے کا آہنگ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ غزل کی جملہ ساخت میں کلمہ ”شرطیہ“ ”اگر“ یا اس کا مرادف ”مگر“ یا ”جو“ بار بار آئے ہیں جن سے آرزو اور خلعت آرزو کی کیفیت گہری ہو گئی ہے۔

398 اُسے کون دیکھ سکتا کہ پکانہ ہے وہ یکتا

جو دوئی کی بر بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا (م)

بظاہر شعر کا مضمون وحدت الوجود اور ذات واجب الوجود کی یکتائی ہے۔ بظاہر اُسے پکانہ و یکتا کہہ رہے ہیں لیکن شعری د میں جو منطق ہے وہ خود اپنا رد کرتی ہے، دوچار ہونا تو جہمی ممکن ہے جب کوئی شاہد ہو لیکن شاہد کے تصور کے ساتھ ہی دوئی در آتی ہے جو یکتائی کا رد ہے۔ چنانچہ یکتائی کی تصدیق نہیں ہو سکتی۔ دوئی، یکتائی اور ”دو چار“ کی لگی آلودہ نسبتوں سے شعر کا لطف دوتا ہو گیا ہے۔

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈھونڈا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

محب و غریب شعر ہے۔ یہ بھی ان اشعار میں ہے جن پر کمال مستمع ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ شعر میں چار نکلوے ہیں، چاروں نئی اساس ہیں اور چاروں مل کر اس حرکیات کی تفکیک کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو کھول دیتی ہے۔ پہلا نکلا بیانیہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے نکلوے میں اسی قول کو بالاقرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک حقیقت سامنے آگئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی مسئلہ کو پلٹ کر کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، غالب سوال اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ میں کی نسبت کچھ سے ہے۔ جب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ یعنی ”کچھ“ ہونے یا انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں ”ہونا“ (to be) کی فعلیہ شکلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے معنائی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو بہائے خود ابداع و تادیر کاری کی گلد ہے۔ دیکھا جائے تو ”تھا“ بھی ”ہونا“ ہی کی قبیل سے ہے (ہلور باضی)۔

اس طرح پہلے چار بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرع میں 'ہوتا' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں ہونا 'میں' یا 'مجھ' کے ساتھ آیا ہے۔ / کچھ نہ ہوتا / میں نہ ہوتا / مقابل ہے / خدا ہوتا / کے۔ پس لازم آیا کہ خدا کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ نہ ہونا شویخ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے زیادہ شویخ تک ہی جاسکتا ہے۔ (اور یہی عین آگہی اور احساسِ آزادی ہے)۔

399 چھوڑوں گا میں نہ اُس مہ کا کفر کا پوجنا

چھوڑے نہ خلق کو مجھے کافر کہے بغیر (م)

یہاں جدلیات لگی کا قحط کافر اور کافر میں ہے۔ محبوب حسن و جمال کی وجہ سے مہ کا کفر ہے، جہاں بت ہے وہاں پرستش بھی ہوگی، لیکن پرستش یا بت پرستی عین کفر ہے۔ اتنا ہی نہیں، یہی کشاکش فعل چھوڑنا کے دوہرے استعمال میں بھی ہے، پہلے مصرع میں یہ راجع بہ شکلم ہے، دوسرے میں راجع بہ خلق۔ تعجب ہے کہ دونوں مصرعے اسی سادہ سے لفظ "چھوڑنا" سے شروع ہوتے ہیں اور بوجہ کشاکش و تخالف کے جو "کافر" اور "کافر" میں ہے موجب لطف و انبساط ہیں۔

399 تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو

مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (م)

شعر کی انوکھی معنویت اسی میں مضمر ہے کہ شعر عاشق اور غیر کی روایتی کشاکش کی تحلیل کرتا ہے اور مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو کے غصے سے لطیف معنی کی ایک نئی کیفیت کو راہ دیتا ہے۔ روایت میں اگرچہ کوچہ رقیب میں سر کے تل جانا بھی گوارا ہے، لیکن شکلم کی لفظی اساس طرقتی سے یہاں ایک اور ہی مضمون سامنے آتا ہے جس کی ندرت کا جواب نہیں۔

400 کوئی امید بر نہیں آتی

کوئی صورت نظر نہیں آتی (م)

موت کا ایک دن معین ہے

غیند کیوں رات بھر نہیں آتی (م)

آئی تھی حال دل پہ مثنیٰ  
 اب کسی بات پر نہیں آتی (م)  
 ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں  
 ورنہ کیا بات کر نہیں آتی (م)  
 ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی  
 کچھ ہماری خبر نہیں آتی (م)  
 مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی  
 موت آتی ہے پر نہیں آتی (م)

401

یہ اور اگلی غزل دلِ ناداں تھے ... اسی زمانے میں یعنی 1947 کے بعد کے دو تین برسوں کے دوران کہی گئیں۔ دونوں غزلیں بے پناہ ہیں اور عرف عام میں سہلِ مستح کی کیفیت رکھتی ہیں، لیکن سادہ نہیں ہیں۔ نیز غالب کا انوکھا تخلیقی عمل اور شعری تکمیل جس کا ہم ذکر کرتے آرہے ہیں وہ بھی ان میں تمام وکمال نظر آتا ہے۔ مطلع برعنائے ردیف و قافیہ دوہری لگی پر مبنی ہے، بر نہیں آتی، نظر نہیں آتی۔ ردیف 'نہیں آتی' میں فعل 'آتی' استمرارِ حالیہ ہے جو کلمہ لگی نہیں کے بعد آنے سے (بر نہیں آتی، نظر نہیں آتی، خبر نہیں آتی) ناری اور ناتمائی کی کلیتہاً جاریہ پر دال ہے۔ موت کا ایک دن ... ان اشعار میں سے ہے جس پر ماہرین نے کافی لکھا ہے۔ ہمارے لیے فورطلب نکتہ یہ ہے کہ بظاہر موت بھی خفیہ ہے، یعنی ابدی خفیہ جو ہمیشہ کے لیے ہے، غالب یہاں پہلے اس رشتے سے فائدہ اٹھاتے ہیں اور پھر اسے subvert کرتے ہیں۔ یعنی ویسے تو وہ جبرِ موت سے کم نہیں، لیکن موت کا دن تو پھر بھی مقرر ہے وہ اپنے وقت پر آئے گی ہی آئے گی۔ مگر انتظار میں جو خفیہ نہیں آتی وہ موت سے بھی بدتر ہے۔ کیونکہ ایک بار مرنا گوارا ہے یہ روزِ روز کا مرنا اور بھی اذیت ناک ہے۔ شعر کی عذرت اس میں ہے کہ غالب جدیدیت اساسِ منطق سے ایک تو موت اور خفیہ کی فوقیتی ترحیب کو پلٹ دیتے ہیں، دوسرے موت سے موت کا ڈنک نکال دیتے ہیں، اس طرح کہ شعری منطق کی صنعت گری لفظوں میں ایسے مکمل مل گئی ہے

کہ موت اور فیث کی کشاکش کے بین السطور کارگر ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا۔ یہ معنائی ایجاز تو ہے ہی بحرکاری بھی ہے۔

آگے آتی تھی... ہمیں کے آنے اور نہ آنے میں کشاکش نفی ظاہر ہے۔ ہے کچھ ایسی ہی بات۔ میں بھی یہی کیفیت کارگر ہے کہ سارا لطف بات کے کر سکتے اور نہ کر سکتے کی کشاکش میں ہے جس کی پردہ داری ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں کہہ کر کی ہے۔

ہم وہاں ہیں... میں نفی خبر اور بے خبری میں مضمر ہے یعنی کشاکش وجود اور عدم وجود میں ہے۔ شعر کا لطف خبر کے نہ آنے میں ہے جو نفی اساس ہے۔

اگلے شعر میں آرزو اور موت دونوں گویا ہم معنی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کے درمیانی معنی کو دھندلا دیا ہے۔ مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی میں سارا لطف اور طرکگی 'مرنے' یعنی موت کے پیکر خیالی کو کھما دینے میں ہے۔ ایک نفی مرنے کی آرزو میں نہ مرنے میں مضمر ہے اور دوسری نفی موت کے آنے پر نہ آنے میں، جس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

401

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دوا کیا ہے (م)

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار

یا الٹی یہ ماجرا کیا ہے (م)

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید

جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (م)

جانِ تم پر ثار کرتا ہوں

میں نہیں جانتا دعا کیا ہے (م)

میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب

ملفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے (م)

آخر اس درد کی دوا کیا ہے، انکار استغہای ہے یعنی درد لا دوا ہے۔ دل، ناداں، درد،



دوا میں مناسبت بھی ہے اور صوتی کیفیت بھی جس سے لفظ اپنے آپ رواں نظر آتے ہیں۔ تجھے ہوا کیا ہے بمعنی کچھ تو ایسا ہوا ہے جس کی تحلیل ناممکن ہے۔ دونوں میں نفی ہے، نفی بہ نفی سے شعر کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ ردیف 'کیا ہے' یوں بھی استفہامیہ ہے جس سے کچھ ایسی فضا بندی ہوئی ہے کہ ایک کے بعد ایک شعر حیرت کا ظلم کردہ بن جاتے ہیں، اور اس کا رخا نہ ہستی کے مجید بھرے سنگیت کو چھیڑتے ہوئے ایسے سوال اٹھاتے ہیں جن کا کوئی آسان جواب نہیں۔ رد و رد اور نفی و نفی سے غزل کے مرکزی اشعار نفی اساس شعریات کی بہترین مثال بن گئے ہیں۔

ہم کو ان سے ... میں وفا کی نفی وفا سے کی ہے جس سے لفظ کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ اسی طرح اگلے شعر میں دعا کا مخالف 'جان نثار کرنا' سے کیا ہے اور یوں دعا کی معنویت کی تھلیل اور توسیع ہوئی ہے جس سے اشعار کا لطف کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔

مقطع میں تعریض اور شوشی کا پہلو نمایاں ہے لیکن منطق یہاں بھی نفی کی ہے، یعنی اپنی تکذیب کی ہے، ویسے تو یہ متاعِ بیش بہا ہے، تم کہتے ہو کہ 'کچھ نہیں' تو چلو ایسا ہی سہی، مگر تم اُسے قبول کرنے سے کتراتے ہو، دولتِ نایاب منت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے یعنی اچھا ہی اچھا ہے۔ اس غزل کے کئی اشعار ان شعروں میں سے ہیں جو زبانِ اردو خاص و عام ہو چکے ہیں۔

401

جب کہ تجھ دن نہیں کوئی موجود

(م) پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں

(م) غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

ہلکنِ دلبِ عزیز کیوں ہے

(م) کلو چشمِ سر سا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں

(م) اہ کیا جننے ہے ہوا کیا ہے

یہ قطعہ بند اشعار غالب کے تجسس ذہنی اور طیش باطنی کے خاص آئینہ دار ہیں۔ وجود کی نوعیت و ماہیت کے بارے میں سوال اٹھانا اور روحانی اعتقادات کو subvert کرنا، ان سے ہٹ کر سوچنا یا ان کو چیلنج کر کے معمولہ حقیقت کے دوسرے رخ کو سامنے لانا غالب کی ذہنی ساخت کا حصہ ہے۔ یہاں پہلے شعر ہی استفہام انکاری سے انکار پر منتج ہوتا ہے۔ جبکہ چھ دن کوئی موجود نہیں، تو پھر ہنگامہ رنگ و بو جو موجود ہے، یہ انہیں / قرار پاتا ہے۔ اس کا اصلاً نہ ہونا اور بظاہر اس کا ہونا جو کشاکش ہے۔ کیا ہے، کیوں ہے، کیسے ہیں، کہاں سے آئے ہیں، سب مسئلے کی پیچیدگی کی مختلف جہات ہیں جو معنی کی تہوں کو کھولتی ہیں، اور موجود و ناموجود کی جدلیات کے محور پر رخ بد رخ گھومتی ہیں۔ اشعار کا حسن جدلیاتی کشاکش، استفہامیہ انداز اور ایجیری کی صورت گری میں ہے جو بظاہر جاذب اور نظر فریب ہے، لیکن اصلاً استفہامیہ جدلیاتی طور پر اس بھید کو سامنے لانا مقصود ہے جس کا کھولنا ہست و بود اور رنگ و نور میں گہری ہوئی عام زبان کے لیے ناممکن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ایسے سوال اٹھانا جن کا کوئی جواب نہ ہو خاموشی کی بے صدا آواز کو دعوت دیتا ہے۔

ان اشعار میں ردیف 'کیا ہے' کی معنویت کچھ نہیں ہے کی بھی ہے۔ قطعہ بند اشعار میں جتنے بھی اسما اور اسمائے صفت آئے ہیں مثلاً ہنگامہ، پری چہرہ لوگ، غمزہ و عضوہ و ادا، ہلکن زلف عنبریں، گلہ چشم سرمہ سا، ابر، ہوا، سبزہ و گل، یہ سب ظلم کدیا کائنات کی ضعی جلود سامانی کے مظہر ہیں اور ان کی نفی 'جب کہ تجھ بن' سے کی ہے اور 'تجھ' کی نسبت کہیں اور ہے یعنی اس بھید سے جو معلوم نہیں ہو سکتا۔ تخلیق کی آواز گویا راز ہستی کے بھید بھرے سنگیت سے ہم آہنگ ہو گئی ہے اور ایک کے بعد ایک متفرکھتا جاتا ہے کہ صورت حالات اندر سے خالی ہے۔

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

402

(م) ساغر جم سے مرا جام سفال اچھا ہے

بے طلب دیں تو مرا اس میں سوا ملتا ہے

(م) وہ گدا جس کو نہ ہو غمے سوال اچھا ہے

- ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق  
(م) وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے  
دیکھے پاتے ہیں عشاق جوں سے کیا فیض  
(م) اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے  
ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن  
(م) دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

403

’اچھا ہے‘ کی روایف ہے ہی اس نوعیت کی کہ اشعار میں کم از کم دو مقدمے ہوں گے جن دونوں کے درمیان نسبت ترجیح و مخالف، یا رشتہ نفی ہوگا جس کی کشاکش سے جو tension پیدا ہوگی وہ معنویت کو گہرا کر دے گی۔ ساغر جم کا جام سفال سے کیا مقابلہ۔ لیکن استدلال شاعرانہ کی اپنی کیفیت ہے اور استدلالیہ کی حدایت سے ساغر جم کی روایتی فوقیت رو ہو کر جام سفال کی ترجیحی حیثیت ملے ہو جاتی ہے۔

دوسرے شعر میں گدا کا معمولہ تصور جو بھیک مانگنے سے عبارت ہے، غالب اس روایتی تصور کو رو کرتے ہیں اور منطق لٹی سے یہ لاجواب دلیل لاتے ہیں کہ وہ گدا جس کو نہ ہو خوشی سوال اچھا ہے۔

اسی طرح عشق کا بیمار تو بیمار ہے، میر تو زندگی بھر رہنم زد اور ہنرمند کا ذکر کیا کیسے۔ غالب جو معنی کو پلٹ دینے میں جواب نہیں رکھتے، اکثر حرکیات نفی سے شوخی و طراقت کی پُر لطف کیفیت بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ دعویٰ دوسرے مصرعے میں ہے۔ اور دلیل پہلے مصرعے میں۔ معمولہ حقیقت تو یہ ہے کہ بیمار کا حال اچھا نہیں ہے۔ اسی طرح منہ پر جو رونق آگئی ہے وہ بھی دراصل رونق نہیں ہے بس حسن کی جلوہ گسٹری کے باعث آگئی ہے۔ جدیت اساس منطق شاعرانہ اور شوخی کی مثالیں تو بہت ہیں ایسی بیساختہ اور نکتہ پرور مثال شاید ہی نظر آئے۔

دیکھے پاتے ہیں... میں معمولہ روایتی تصور یہ ہے کہ عشاق جوں سے فیض پا ہی نہیں سکتے۔ شعر میں ہلکی سی شوخی کی نہ بھی ہے۔ غالب حسب مزاج روایتی توقع یعنی ہتوں

کی بے نیازی اور معمولہ عدم توجہی کو رو کرتے ہیں اور برہمن کا حوالہ لاتے ہیں کہ ایک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے۔ بت عشق کی نسبت سے ہے اور برہمن بت کی نسبت سے، لیکن شعر کا مزہ جنوں سے فیض نہ پانے کے روایتی تصور کو استدلال شاعرانہ سے پلٹ دینے اور پُر امید توقع پیدا کر دینے میں ہے۔

مقطع کے بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جنت کے موجودہ تصور کی روایتیں کیا کرتا ہے۔ جنت کا ہونا نہ ہونا از روئے مذہب ہے۔ شاعرین بالعموم تاویل لاتے ہیں کہ جو لوگ مستقبل کی امید میں جنتِ ارضی کی نعمتوں کو ٹھکراتے ہیں وہ گویا خوش خیالی کا شکار ہیں۔ غالب کا مسئلہ معمولہ و موصولہ کا رو ہے اور جنت کا تصور موصولہ ہے۔ مزید یہ خیالات غالب کے یہاں سبک بندی بالخصوص بیدل سے چلے آتے ہیں اور غزل میں کئی جگہ اور مثنویوں اور خطوط میں بھی یہ موضوع طرح طرح کے طرب انگیز جداییاتی حیرانوں میں ملتا ہے۔

- اپنا مریم ہوا کرے کوئی  
 میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (م)  
 شرع و آئین پر مدار سہی  
 ایسے قائل کا کیا کرے کوئی (م)  
 چال چھے کڑی کمان کا تیر  
 دل میں ایسے کے چا کرے کوئی (م)  
 کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند  
 کس کی حاجت روا کرے کوئی (م)  
 کیا کیا حضر نے سکندر سے  
 اب کسے رہنا کرے کوئی (م)  
 جب توقع ہی اٹھ گئی غالب  
 کیوں کسی کا گلا کرے کوئی (م)

جموئی بحر میں نشتریت سے مملو یہ غزل بھی اسی دور کی یادگار غزلوں میں ہے۔ اردو اور بھاشا میں بہت سے سوالیہ لفظ اور ضمیریں 'ک' سے شروع ہوتی ہیں، جیسے کوئی، کس، کبھی، کیا، کون، کن، کیوں، کب، کیسے وغیرہ۔ جب ان میں سے کوئی لفظ ردیف کا حصہ ہو تو غزل کی داخلی وحدت میں استغناء یہ عنصر کا دانا لازمی ہے اور اگر یہ مضارع کے ساتھ ہو، جیسے ہوا کرے کوئی، دوا کرے کوئی، جا کرے کوئی، تو توقع غلطی کا نہ نصیب ہونا لازمی ہے جو اس بے مثال غزل کی نشتریت کی خصوصیت خاصہ ہے۔ یعنی اعجاز ابن مریم روایتاً بھٹے ہی برحق ہو، میرا دکھ لا دوا ہے، کون سیسا اور کیسی سیسائی، شعر کا لطف معمولہ سیسائی کے رد میں ہے۔

دوسرے شعر میں قاتل (معشوق) کا حکم خیالی ہے۔ بالعموم قاتل کو ظلم و تشدد سے روکنے کے لیے شرع و آئین موجود ہیں لیکن معشوق کے قتل و غارت گری کا کیا علاج۔ دیکھا جائے تو معشوق معمولہ قاتل ہے، غالب نے نہایت سہولت سے اسے مقلب کر کے غیر معمولہ ثابت کر دیا، اور سوال میں ذرا سے جدلیاتی پیچ سے شعر میں لطف و انبساط کی لہر دوڑ گئی ہے۔

کڑی کمان کا تیر بے امان ہوتا ہے، اس میں مٹھائش خلل انداز ہونے کی نہیں، یعنی من سے نکل جاتا ہے۔ اس تصور کی افتراقیت ایسے بے خطا وار کرنے والے کے دل میں جگہ بنانے یعنی گھر کرنے سے کی ہے جو بہ معنی ثابت و قرار کے ہے۔ ایک مقدمہ تیر کی تیزی کا ہے، دوسرا ثابت و قرار کا جو زیریں ساخت میں نہ نشیں ہے، اور تقابلی غلطی دونوں کی کشائش میں ہے۔

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند... مقدمہ قائم کرنا پھر اس کا رد کرنا یا توقع کو پلٹ دینا غالب کے تخلیقی عمل میں بہتر اور جوہر کے ہے۔ پہلے حاجت مندی کا مقدمہ قائم کیا پھر عدم حاجت روائی سے اس کا رد کر دیا۔

خطر اور سکندر کا رشتہ معلوم ہے۔ خطر مثالی رہنما ہے۔ غالب رہنما کے تصور کو رد کرتے ہیں یہ کہہ کر کہ کیا کیا خطر نے سکندر سے، آپ حیات تو خود لے لیا اور سکندر کو محروم رکھا۔ جب مثالی رہنما کا یہ حال ہو تو دوسروں کا کیا بھروسہ۔ غالب کی غیر معمولی تھکن

پرستی اور آزادی کی اکثر رہنما کے روایتی تصور کو رد کرتی ہے۔

405 مقدور ہو تو خاک سے پرچموں کے اے نسیم

تو نے وہ گنج ہائے گرامیہ کیا کیے (م)

گنج ہائے گرامیہ اور خاک میں قطعییت ظاہر ہے۔ خاک نے خزانوں کو مٹی میں رول دیا یا پنہاں کر دیا یا چھپا دیا۔ اسی لیے خاک کو نسیم کہا گیا ہے۔ نسیم کی دوہری نسبت خاک سے اور مخالف گنج سے ظاہر ہے جس نے شعر کو شعر بنادیا ہے۔ یہ موضوع پہلو بدل بدل کر کئی اشعار اور خطوط میں بھی آیا ہے کہ یہ زمین کیسے کیسے گل اعدام پری بیکروں اور مردشوں کو نگل گئی اور اُن کا نام و نشان بھی مٹا دیا۔

406 میری قسمت میں غم گر اتنا تھا

دل بھی یارب کئی دیے ہوتے (م)

آ ہی جاتا وہ راہ پر غالب

کوئی دن اور بھی جیسے ہوتے (م)

اشعار کی روانی اور بیساختگی بے مثل ہے۔ بظاہر شعر کا لطف اسی میں ہے کہ غم اتنا ہے کہ ایک دل بھی کافی نہیں۔ لیکن شعر کی عذرت داخلی ساخت میں مستور حرکیات فنی میں ہے جو ایک دل نہیں، 'دل بھی یارب کئی دیے ہوتے' میں کارگر ہے۔

مقطع توقع کو قائم بھی کرتا ہے اور اس کی رد تکمیل بھی کرتا ہے۔ ردیف 'ہوتے' میں تمنا کا رنگ تو ہے ہی لیکن شعر کا مزہ اسی تمنا کی شکست میں ہے، یعنی زندگی میں تو وہ راہ پر نہ آیا، موت نے قطع راہ کر دی۔ توقع ہے کہ کوئی دن اور جیسے ہوتے تو شاید وہ راہ پر آجاتا۔ انفرافیت راہ پر آجانے اور کوئی دن اور جیسے ہوتے ہے لیکن فنی کی کرشمہ کاری سے توسیع معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر کچھ دن اور جی بھی جاتے اور کچھ مہلت مل بھی جاتی تب بھی جو مہلت دم آخر کو پہنچتی تو پھر یہی خیال آتا کہ کاش کچھ دن اور جیسے ہوتے تو آرزو پوری ہو جاتی۔ شعر کا لطف اسی کشائش مسلسل میں ہے جہاں جہت تمام نہیں ہوتی۔

- 406 ذکر اس پری دیش کا اور پھر بیاں اپنا  
 بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا (م)
- 407 درد دل نکسوں کب تک جاؤں اُن کو دکھلاؤں  
 انگلیاں نگار اپنی خامہ خوچکاں اپنا (م)
- ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں پیکتا تھے  
 بے سبب ہوا غالب دشمن آساں اپنا (م)

یہ غزل بھی طرحداری اور آہنگ کے لوج اور بہاؤ میں جواب نہیں دے سکتی۔ مطلع میں ایک امر واقعہ کی مرقع نگاری ہے اور الفاظ موتیوں کی لڑی ہیں، لیکن غور سے دیکھتے تو حرکیات نئی بھی اپنا کام کر رہی ہے۔ پری دیش کا ذکر ہی کیا کم تھا، اور بیاں اپنا سونے پہ سہاگا تھا، خوبی ہی خوبی تھی، خرابی یہ ہوئی کہ اسی کے اثر سے رازداں ہی پلٹ گیا۔ رازداں تو ذات ہی تھی جو غیر ہو گئی۔ رازداں اور رقیب کی کشاکش ظاہر ہے۔

درد دل نکسوں کب تک ... اُن اشعار میں سے ہے جو ہر سیاق کے ساتھ نئے سے نیا ہو جاتا ہے۔ دوسرا مصرع، انگلیاں نگار اپنی خامہ خوچکاں اپنا، ایسا اذیت ناک اور خون میں تر بہ تر ایچ ہے کہ ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ یہاں اُس شعر کی یاد تازہ ہو جانا فطری ہے، کیسے رہے جنوں کی حکایات خوچکاں ... اُٹ، جو انسان کے علوئے صمت، سر بلندی اور آزادی نفس کے امتیاز و افکار کا نشان، اور غالب کی عظمت کا احتجاجی دھنڈلہ ہے۔ پہلے شعر کا درد دل یہاں جنوں کی حکایات میں بدل گیا ہے اور خامہ کا خوچکاں ہونا ہاتھوں کے قلم ہونے میں جو ذہنیتیں ہیں۔ یہ ایچ غالب سے خاص ہے۔ یہاں صوتی تکرار اور غنیت بھی توجہ طلب ہے، وہ الگ سماں ہائے حقیقت ہے اور لطف و اثر کو گہرا کرتی ہے۔ ردیف میں نون غنہ اور نون کی تکرار ہے، شعر میں نکسوں، جاؤں، دکھلاؤں سب مضارع ہیں اور غنیت سے لبریز ہیں، عجیب اتفاق ہے کہ مطلع کی موسیقیت میں 'ز' کا ضربات، ہار لگا ہے، جبکہ ذریعہ نظر شعر، درد دل نکسوں کب تک ... میں از اول تا آخر غنیت کا قوت ہے اور نون، نون غنہ کی آواز کی جتنی آٹھ نو ہار لگی ہے، م بھی غنائی ہے، سو دس ہار۔ نیز 'ک' 'مک' کی ضربیں

بھی بار بار آتی ہیں، ہر خاطر نہ ہو تو ملاحظہ طلب ہے کہ درِ دل، دکھلا دوں میں دال، خون اور خامہ میں ریخ، انگلیاں اور نگار میں گے، یہ سب انتہائی سہی، لیکن غالب کے ذہن کی اندرونی موسیقیت پر دال ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ جو حضرات سمجھتے ہیں کہ شعر کے سرلیج الٹا شیر پھڑکتے ہوئے آہنگ اور پر کیف معنویت میں صوفیت کی کوئی حیثیت نہیں، انہیں جاننا چاہیے کہ ایسا بھی نہیں، جگ تو یہ ہے کہ آوازیں بولتی بھی ہیں اور آہنگ کو اپنے رنگ میں رنگتی بھی ہیں۔

مقطع کا نہ نہیں جذبہ جس کی تھکب ہوئی ہے یہ ہے کہ زمانہ ارباب کمال کا دشمن ہے۔ غالب اس کی لٹی خود اپنی تکذیب سے کرتے ہیں جو طرد و تعریض کا خاص جہز ایہ ہے کہ ہم نہ تو کسی ہنر میں یکتا تھے نہ دانا تھے ناحق زمانہ نے ہم سے دشمنی کی۔ اصل معافی اس کا معکوس ہیں یعنی یکتائے روزگار اور دانائے راز ہونے کا اثبات کرنا، جی تو زمانہ دشمن ہوا کرتا ہے۔

- 409 جہراں ہوں دل کو روؤں کہ چٹاں بگر کو میں  
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں لوحہ گر کو میں (م)  
چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں  
ہر یک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں (م)  
لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے شک و نام ہے  
یہ جاتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں (م)  
410 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک چیز رو کے ساتھ  
پچھاتا نہیں ہوں ابھی راہ پر کو میں (م)  
خواہش کو اہقوں نے پرستش دیا قرار  
کیا پوچھتا ہوں اس بہت بیدار کو میں (م)

اسی دور کی ایک اور غزل جو جتنی معنی آفریں ہے اتنی ہی سلیس و آہدار بھی ہے۔

یہاں بھی ردیف میں 'میں' ہے جس سے غلیظ صاف بدل رہی ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھتے



آ رہے ہیں اس دور کا کلام نفسی اور داخلی موسیقیت کا بھی کرشمہ ہے۔ بہر حال سر دست معنی کی کشاکش کے قائل کا دیکھنا مقصود ہے۔ رونا بیٹنا ایک ذاتی فعل ہے، اس کا مخالف پیشہ درنہ کر کو ساتھ رکھنے سے کیا ہے جو ذاتی عمل کی نفی ہے۔ مزید یہ کہ ادنیٰ ایک وقت میں ایک کام کر سکتا ہے، طرقلی اس میں ہے کہ الفاظ ایسی آن پڑی ہے کہ حیراں ہوں دل کو روؤں کہ جگر کو پیوں۔ البمحاء اس کشاکش کے طے نہ کر سکتے ہیں بھی ہے جو دکھوں کی ہمدش اور شدت پر دال ہے اور مقدور کے نہ ہونے پر بھی۔ شعر میں مضمون آفرینی بھی کمال ہے۔

چھوڑا نہ دھک نے ... میں وہی جدائیاتی کشاکش ہے جسے غالب خود قائم کرتے ہیں پھر خود ہی اس پر سوال لاتے ہیں۔ مضمون آفرینی اور خیال بندی کی روایت جو سبک ہندی سے چلی آتی ہے، اس کا تقاضا یہ ہے کہ استدلال شاعرانہ سے کسی ساہتہ مقدمے کو بے دخل کیا جائے۔ عاشق، منزل مراد یعنی معشوق کو پانا چاہتا ہے۔ اُسے منزل مقصود معلوم ہے لیکن بتانا کسی کو نہیں چاہتا کہ دوسروں کو پتہ چل جائے گا، اس لیے ہر ایک سے پوشتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں، مضمون دھک کا بھلے ہو، دھک کا نہیں بھی ہے، اس لیے کہ معنی کی کرشمہ کاری اس درمیانی عرصہ کی کشاکش میں ہے جو دو ممکنہ صورتوں سے برابر کے فاصلے پر ہے اور شعری منطق نے اسے مطلق کر دیا ہے کہ وہ ادھر جانے سے ہٹکھاتا بھی ہے اور ادھر جاتا بھی ہے۔

لو وہ بھی کہتے ہیں ... میں ایک مقدمہ دوسرے کا رد کرتا ہے۔ یعنی جن کے لیے گھر لٹایا تھا (چاہیے تھا کہ وہ دائروں) لیکن اب وہی نام دھرتے ہیں کہ دیکھو یہ بے تنگ و نام ہے۔

چل ہوں تھوڑی دور ... کھلا ہوا شعر ہے۔ حرکیات نفی، تیز رو اور راہبر کے ماہرین ہے۔

خواہش کو ... شعر دوہرے معنی کی افزائیت یا معنی کے سیال مرکز پر قائم ہے جو خواہش اور پرستش کی کشاکش میں ہے۔ اس کو غالب کی sensuality کی مثال کے طور پر

بھی اکثر پیش کیا جاتا ہے۔ عشق بہر حال پرستش ہے۔ خود غالب کا کہنا ہے کہ چھوڑوں گا میں نہ اس سب کا فر کا پوجنا، چھوڑے نہ خلق کو مجھے کافر کہے بغیر۔ یہاں اسی پوجنے (پرستش کرنے) کے رسی تصور کو بے دخل کیا ہے۔ عشق میں اگرچہ پرستش کو درجہ اعتبار کا حاصل ہے، غالب اس معمول فوقیتی ترتیب کو رد کر کے نیا مضمون پیدا کرتے ہیں جو روایتی معمول توقعات کے خلاف ہے لیکن خوئے آدم کے عین مطابق ہے اور غالب کی ارضیت سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔

410

- دائِم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں  
(م) خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں  
یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے  
(م) لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں  
حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے  
(م) آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں  
کس واسطے عجز نہیں جانتے مجھے  
(م) نعل و زمرود زر و گوہر نہیں ہوں میں  
رکتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ  
(م) رتبے میں مہر و ماہ سے کمتر نہیں ہوں میں  
کرتے ہو مجھ کو مع قدم یوں کس لیے  
(م) کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں  
غالب و حقیقہ خوار ہو دو شاہ کو دعا  
(م) وہ دن گئے کہ کہتے تھے توکر نہیں ہوں میں

1847 کے قید و بند کے سانچے کے بعد جب غالب کی نیک نامی کو شدید دھکا لگ

چکا تھا تو 1850 میں میاں کالے صاحب کی کوششوں سے غالب بہادر شاہ ظفر کے دربار میں باریاب ہونے میں کامیاب ہوئے۔ انھیں خلعت و خطاب عطا ہوا، تاریخ نویسی کی

خدمت پر مامور ہوئے اور مشاہیرہ مقرر کیا گیا۔ یہ بے مثال غزل اسی زمانے میں کہی گئی جس کے خیالی بیکروں میں اندرونی درد کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ ہرچند کہ مقطع میں شاہی ملازمت کے اعزاز اور دربار سے وابستہ ہونے پر بادشاہ کو دعا دینے کی بات کہی ہے لیکن غالب کی جدلیاتی وضع سے ظاہر ہے کہ یہ بات اندر سے نہیں آ رہی۔ اس میں درد پردہ irony بھی ہے کہ زندگی بھر کے نقصان کی تلافی اب اس عمر میں ممکن نہ تھی۔ (جبری دنا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے غم ہوئے) غزل میں زخمی اتا کی آواز ہے جس نے برسوں بے انصافی اور ناقدری کا دکھ برداشت کیا تھا۔ شاعر دائم کسی کے در پر پڑا ہوا نہیں ہے۔ اس سے تو وہ پتھر ہی اچھا ہے جسے قربت حاصل ہے۔ (خاک اور پتھر کی مناسبت اور افتراقیت قابل غور ہے)۔ شاعر شکایت کرتا ہے کہ زمانہ اس کے در پہ آزاد کیوں ہے جبکہ اس کی نادرہ کاری کی حیثیت حرفِ مکرم کی نہیں ہے۔ قافیہ و ردیف اور پر نہیں ہوں میں / پتھر نہیں ہوں / کافر نہیں ہوں / کم تر نہیں ہوں میں / وغیرہ سے ظاہر ہے کہ داخلی ساختوں میں دو مقدمے ہیں اور دوسرے مقدمہ سے پہلے کو برابر پہنچ کیا جا رہا ہے کہ آخر ایسا بھی کیا گناہ سرزد ہوا ہے کہ جس یگانہ روزگار کا مرتبہ آسمان سے بھی کم تر نہ ہو، اس سے قدم بھی کھینچ کر رکھے جائیں۔ شاعر شکوہ سچ ہے کہ کیا اس کی وقعت پتھر کے ان رنگین ٹکڑوں سے بھی کم ہے جن کو زمر و لعل و گوہر کا نام دیا جاتا ہے۔ کیا فنکار کی تخلیق کا مقصد فقط اتنا ہے کہ اُسے پالہ و ساغر سمجھا جائے جسے بزمِ احباب میں تب تک گردش میں رکھا جاتا ہے تا آنکہ وہ مگر کے فوٹ نہ جائے۔ غزل کے دو مقدمات، اول وہ جو ناقدری زمانہ پر وال ہے اور دوسرا وہ جو رتبہ میں مہر و ماہ سے کمتر نہ ہونے کا مدعی ہے، ان میں جدلیات فنی کی کشاکش اتنی واضح ہے کہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔

گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب

423

آستین میں دشنہ پہناں ہاتھ میں نشتر کھلا (م)

جیسا کہ پہلے کہا گیا غالب اکثر شعری تقلیل کو حرکیات فنی سے بر قیادیتے ہیں۔ کہتے ہیں اگرچہ دیوانہ ہوں لیکن دوست کا فریب کیوں کھاؤں۔ یہاں لفظ دیوانہ سے بھی مقصود

دیوانہ پن نہیں بلکہ ایک گونہ فردا نگئی ہے، جبکہ وہ دوست بھی جس کا فریب کماؤ منظور نہیں شاطر ہونے میں کم نہیں، یعنی ہاتھ میں تو فقط نشتر کھلا ہے (غزوہ وادرا کا) لیکن آستیں میں دشنہ پنہاں ہے (حسن کی جلوہ سامانی کا)۔ کھلا اور پنہاں کی کشاکش سے ایچ کہاں سے کہاں پہنچ گیا، مصرع چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ دوست کی جدیت اساس تصویر کشی میں محبوب کی فریب کاری کے تئیں طرکی کرشمہ کاری اور دیوانگی کی ہشیاری کے خیالی پیکر اپنا جواب نہیں رکھتے۔

424

ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشان اور

(م) کرتے ہیں صحبت تو گزرتا ہے گماں اور

یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات

(م) دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

امد سے ہے کیا اس نگہ ناز کو بچ نہ

(م) ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کہاں اور

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب انھیں کے

(م) لے آئیں گے بازار سے چاکر دل و جاں اور

لیتا نہ اگر دل حصیں دیتا کوئی دم چھین

(م) کرتا جو نہ مرنے کوئی دن آہ و فغاں اور

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے

(م) کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

اوجھ کی غزلیں اکثر و بیشتر مردف ہیں اور روئیں کھلی ہوئی ہیں۔ غزل کو داخلی کیفیت

عطا کرنے، نیز معنی کو گہرائی اور گیرائی دینے میں اور انفرادیت سے معنی کے بسط و کشاد میں

ردیف سے بھی بہت مدد ملتی ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات نفی غالب کے یہاں

جس طرح افتاد و نفی کا حصہ ہے اور شعری تشکیل میں بطور جوہر کے چاگزین ہے، اسی طرح

زمینوں اور روئینوں کا انتخاب شعوری بھی ہوگا اور اضطراری و لاشعوری بھی، قطع نظر اس سے

کہ متعدد غزلیں اساتذہ سابق کی زمینوں میں یا کسی دی ہوئی طرح پر لکھی جاتی ہیں۔ غالب چونکہ لفظوں کو نادرہ کاری خیال کی بازی گاہ بنانے سے کبھی نہیں چوکتے، انھوں نے ردِ بظاہر سے بھی خوب خوب کام لیا ہے۔ یہ بے پناہ غزل عجیب و غریب نشاطیہ کیفیت کی حامل ہے۔ نکلاں اور، گماں اور، زباں اور کی زمین پکار پکار کر کہہ رہی ہے کہ یہاں اس معمولی سے حرف ربط 'اور' سے غالب 'The Other' کا کام لیں گے اور مسابقتی سے معنی کے معمولہ رخ کو گھما کر نئے اور انوکھے رخ کو سامنے لاتے جائیں گے۔ نکلاں اور، گماں اور، ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ جو دکھائی دیتا ہے وہ صرف نظر کا دھوکا ہے، اصلیت کچھ اور ہے، اور مقصود معنی کے اسی غیر متعینہ رخ یا عنصر کی طرف ذہن کو موڑنا ہے۔ دوسرے شعر میں تو تفہیم کی گنجائش ہی نہیں جب تک کہ معمولہ لوازم کی تقلیب نہ ہو، چنانچہ / دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور / شعر کا لطف معنی کی اسی گردش میں ہے کہ یا تو دل ہی اور ہو یا پھر زباں ہی دوسری ارزانی ہو۔

آنکھ ابرو کے نیچے ہوتی ہے سونگہ ناز کو ابرو سے بچتا تو ہے ہی، مگر ابرو کی ایک نسبت کمان سے بھی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ یہ تیر ابرو سے نہیں کہیں اور سے آرہا ہے، یعنی حسن کی کرشمہ کاری کی کوئی تھاہ نہیں۔ نظر تو برحق، کمان اور کہہ کر ابرو کے معمولہ معنی کو ہیٹل کر دیا ہے اور نظر کے حیر کی حسن کاری کو سحر و اہجاز بنا دیا ہے۔

تم شہر میں ہو ... انوکھا مضمون ہے کہ دل و جان تو تمھارے پاس ہیں ہی، وہ تو واپس ملنے سے رہے۔ بس یہی ایک راہ ہے کہ لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور / ہیں دل و جاں کا رواجی تصور رد ہو گیا اور حسن معنی و مضمون آفرینی کی راہ کھل گئی۔

دل نہ دینے اور کوئی دم بچیں لینے میں حرکیات نفی ظاہر ہے۔ یہی رشتہ آہ و فغاں کرنے، اور نہ مرنے کی داخلی تشکیل میں بھی ہے۔ مقطع میں 'اندازہ بیاں اور' کی گنجائش بھی اسی طرح نکالی ہے کہ 'مجھے' کے معمولہ معنی رد ہوئے ہیں، گویا غالب کا انداز یہاں اچھے اچھوں سے اچھا بھی ہے اور ہٹ کر بھی ہے۔ غزل کی تازہ کاری کا ابداع اس میں ہے کہ ہر شعر کے سیاق میں سامنے کا بظاہر سادہ سا لفظ 'اور' کسی نہ کسی نئے خیالی پیکر کی کائنات

وضع کرتا ہے اور معجزہ معنی کو سیال کر دیتا ہے جس کا تصور تو کیا جاسکتا ہے تعین نہیں۔

425

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور

تجا گئے کیوں اب رہو تجا کوئی دن اور (م)

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے

کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور (م)

ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں بیٹے ہیں غالب

قسمت میں ہے مرنے کی قننا کوئی دن اور (م)

زمین العابدین خاں عارف جو امراءِ قنم کے بھانجے تھے اور جنہیں غالب نے حنفی

کر لیا تھا، یحییٰ عالم جوانی (اپریل 1852) میں دارغ دے گئے۔ غالب انہیں بہت عزیز

رکھتے تھے اور 'راہب روح ناتوان' اور 'شیخ دودمان' کہتے تھے۔ انتقال کے وقت زمین

العابدین کی عمر صرف 36 برس کی تھی۔ غالب جن کی کوئی اولاد زندہ نہ رہی تھی اور لے

دے کر عارف ہی سہارا تھے، اُن کی موت سے غالب پر کیا گزری ہوگی، اس کا اندازہ

آسان نہیں۔ یہ غزل انہیں کا مرثیہ ہے۔ اس میں درد و غم کی سمجھ میں نہ آنے والی کیفیت

اور اندوہ و یاس کی وہ تہی ہے جس کا زہر کام و دامن سے گزر کر رگ و پے میں اتر چکا ہے۔

ہر چند کہ زیادہ تر اشعار واقعاتی ہیں لیکن یہاں بھی حرکیات فنی کی تخلیقی وضع قائم ہے۔ / لازم

تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور / کا جواز دوسرے مصرعے میں تجا کی تھکلیب یعنی / تھا گئے

کیوں اب رہو تجا کوئی دن اور / سے فراہم ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جاتے ہوئے کہتے ہو

قیامت کو ملیں گے۔ دونوں مصرعوں میں لفظ قیامت میں اشتراکیت ہے، یعنی آنے والی

قیامت سے تو یہ قیامت بڑھ کر ہے جو عارف کی جوانمردی سے غالب پر گزری ہے۔ مطلع

میں بیٹے کی قننا کو مرنے کی قننا سے رک گیا ہے یعنی کون کہتا ہے کہ جی رہے ہیں، بس مرنے

کی قننا میں مر مر کے جی رہے ہیں۔

426

رنج سے غمگن ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں (م)

پہلے مصرع میں بظاہر عمومی بیان ہے جو روش عام سے بنا ہوا ہے، دوسرے مصرع میں تجربے کے حوالے سے دعوائے استدلال ہے کہ خود مجھ پر اس حد تک مشکلیں پڑیں کہ آسان ہو گئیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پہلے مصرع میں رنج کی نفی رنج سے کی ہے جو بصورت قول محال ہے، دوسرے میں مشکل کی کثرت سے مشکل کے آسان ہو جانے کی محکم دلیل، منطق شاعرانہ ہے۔ یہ وہی منطق ہے کہ درد کا حد سے گزرنا ہے روا ہو جاتا۔ نتیجتاً رنج یا درد یا مشکل کی تکلیب اسی طرح ہو جاتی ہے کہ رنج، رنج ہی نہیں رہتا۔ رنج کو بطور رنج نہ لینا رنج کو مٹا دینا ہے۔ جدلیات نفی کی گردش سے معمولہ حقیقت کو پلٹ دینا غالب کے مزاج و نہاد کا لازمہ ہے۔

نئے حیرکماں میں ہے نہ صیاد کہیں میں

428

(م) گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

قول محال کے بارے میں یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ ایسا انوکھا قول جو اپنی نفی یا نفی کی نفی پر مبنی ہو لیکن درپردہ منطق شاعرانہ کی رو سے صحیح ہو یا صحیح معلوم ہو۔ شاعری میں سارا کمال اسی انوکھی شعری منطق یا دلیل لانے کا ہے، اور غالب اسی میں اپنا جانی نہیں رکھتے۔ ہر کس و نامکس آزادی کا خواہاں ہے، قفس آزادی اور آرام کی نفی ہے۔ قول محال قائم کرنے کے لیے غالب پہلے تو اس نفی کی نفی کرتے ہیں یعنی قفس جو قید اور تکلیف کی جگہ ہے، اس کو آرام کی جگہ قرار دیتے ہیں۔ اور شاعرانہ منطق سے جواز یوں لاتے ہیں کہ آرام کی جگہ اس لیے کہ قفس میں نہ تو صیاد کا ڈر ہے اور نہ تیر کا۔ اس لیے قفس کی قید باعث رنج و محن نہیں بلکہ باعث آرام و سکون ہے۔ یہ وہی رنج کو رنج سے اور درد کو درد سے رد کرنے یعنی بے اصل قرار دینے والی بات ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کے یہاں جدلیات نفی کا تقابل ان کی شعری عدم تھکید یعنی روش عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش کا نتیجہ ہے یا خود اس کا جوہر ان کی الفاظ نفی میں پیوست ہے، یا شاید دونوں ہی ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔

- کھتہ چھیں ہے علم دل اُس کو سنائے نہ بنے 429
- (م) کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے  
میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبہ دل
- (م) اس پہ نُن چائے کچھ ایسی کہ ہن آئے نہ بنے  
غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
- (م) کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو بھٹکائے نہ بنے  
اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھٹکے ہیں تو کیا
- (م) ہاتھ آویں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے  
بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
- (م) کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے  
عشق پہ زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
- (م) کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

430

یہ پہ بناہ غزل بھی غالب کے تخلیقی دُور کے زمانے کی یادگار ہے۔ غشی نبی بخش حقیر جن کی سخن فہمی کے غالب عاشق تھے، ان کے نام 8 جنوری 1853 کے ایک خط میں اس غزل کا ذکر ہے۔ اہم یہ نہیں کہ یہ غزل کب لکھی گئی، اہم یہ ہے کہ غالب نے اس نہایت اہم اور لطیف اور حرکیات لُٹی سے لبریز غزل کا پہلا غلط صحیح نبی بخش حقیر کو سمجھا جن کی کھتہ نغنی اور سخن فہمی کے وہ بہت قائل تھے۔ مرزا نے ان کی نسبت غشی ہرگو پال نقد کو ایک قاری خط میں لکھا تھا ”خدا نے ایک ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جس نے میری اندھیری رات کو روشن کر دیا۔ اس نے ایک ایسی شمع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی خوبی جو تیرہ بختی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے مخفی تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فرد نے لگانہ کو کس درجہ کی سخن فہمی اور سخن نغنی عنایت ہوئی ہے، حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہتا جانتا ہوں، مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں...“ (یادگار، ص 82)



غالب کے معاصرین میں وہ شعرا جن کو اپنی اردو دانی اور محاورہ بانی پر تاز تھا، ان کی اردو بھی غالب کی اس اردو کے سامنے دکان بے رونق نظر آتی ہے۔ غالب کی اس دور کی اردو جو سلاست، روانی اور کثرت میں چھری کی طرح اور معنی آفرینی و تہ داری میں معشوق کے طُرزائے بیچ و دم کی طرح ہے، بیساختگی اور جزالت میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔ اول تو ردیف ہی نفیِ عیوست ہے سنائے نہ بنے، بنائے نہ بنے، جو عرف عام کی توقع کو رد کرتی ہوئی چلتی ہے اور ہر توقع سے نئی توقع ابھرتی ہے جو لطف و عمدت اور انجساط و نشاط کی راہ کھولتی ہے۔ ایجاز و اختصار بھی ایسا کہ زبانِ نچوڑ جاتی ہے اور صفائی و آبداری بھی ایسی کہ ہر فصلِ بیساختہ محاورہ کے درجے پر آ جاتا ہے۔ معشوق نکھتہ جیس ہے اور بات بات پر بات کاٹا ہے لیکن ہم بھی غمِ دل سنائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس کا بات کاٹنا اور ہمارا اپنی بات کہے بغیر نہ ماننا، گویا پہلے ہی مصرع سے جدلیاتی کشاکش کا مظہر نامہ مرتب ہو جاتا ہے، کیا بنے بات جہاں بات سنائے نہ بنے / دوسرے مصرع میں فعلِ بننا تین بار آیا ہے اور متعدی یعنی بنانا اپنے لازم یعنی بننا سے منقلب ہوا ہے۔ کیا بنے بات استلہامِ انکاری ہے اور بات سنائے نہ بنے نفیِ در نفی ہے۔ یہ غزل افعال کی صوتی اور معنوی کرشمہ کاریوں کا نگار خانہ ہے۔ میں بلاتا تو ہوں ... بلاتا اور آتا میں دو رخا تضاد ہے۔ دوسرے مصرع میں اپنے بلانے کو رد کیا ہے کہ کاش / اس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ دن آئے نہ بنے / یہ اردو ہندی colloquial زبان کی چمک اور داخلی ساخت ہے، اور اس کی کرشمہ کاری غالب کے جادوئی لمس سے کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ پہلے مصرع کو بھی نظر میں رکھیں تو بلاتا، ہڈ پہ (دل)، بن (جائے) دن (آئے) (نہ) بنے، گویا 'ب' کی آواز کی تکرار نفی کی تال پر رقص کنیں ہے۔ اگلے شعر میں چسپائے نہ بنے یعنی چسپائے نہ چھپنا، جو حسن کی اداؤں میں وہ خاص ادا ہے جس کا دار خالی نہیں جاتا۔ معشوق کے خط کی خصوصیت اس کی راز داری میں ہے، اور کشاکش اس راز داری کے افشاں میں ہے جو ہامیبتِ رسوائی ہے۔ اس نزاکت کا برا ہو ... میں کمال یہ ہے کہ نزاکت کے رد سے نزاکت کی داد دی ہے۔ یعنی اُن کا بھلا ہونا ہی بھلا نہ ہونا ہے کہ / ہاتھ آویں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے / پہلے مصرع

میں جس طرح / بھٹے ہیں / کو / برا ہوا سے پٹ دیا ہے، اسی طرح / ہاتھ آویں / کی تھلیب / ہاتھ لگائے نہ بنے / سے کی ہے۔ زبان کو کچھ اس طرح سے گھما دینا اور لطف معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دینا غالب کے کمالات شعری میں سے ہے۔

مقطع قول محال پر مبنی ہے اور ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے کہ آگ یوں تو لگانے سے لگتی اور بجھانے سے بجھتی ہے، لیکن عشق وہ آگ ہے کہ نہ لگانے سے لگتی ہے، اور نہ بجھانے سے بجھتی ہے۔ معمول یعنی روایتی تصور کی تھلیب کی ہے کہ یہ آگ کچھ اور ہی آگ ہے۔ غالب کا کلام ترکیب سازی کا اعجاز تو ہے ہی، لیکن جب وہ زمینی colloquial اور بھاشائی عنصر کو ہاتھ لگاتے ہیں تو اس میں بھی جادو مہر دیتے ہیں۔

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے

430

پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے (م)

پردہ چھوڑنا اور اٹھائے نہ بننا کے ضمن معنی میں جدلیات نفی کا رگر ہے۔ کائنات کو بطور حجاب تصور کرنا روایتی چلا آتا ہے، گل و رنگ و بہار پردے ہیں، لیکن پردہ اٹھنے نہ اٹھنے کے عین مقام نفی سے یہ کہنا کہ اکہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے! معنی کی طرفیں کھولنا اور جواب کو undefined چھوڑ دینا ہے جو غالب کا خاص انداز ہے۔

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

437

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں (م)

دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستان نہیں

بیٹھے ہیں رہکرو پر ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں (م)

جب وہ بھال دلفروز صورت میر نیروز

آپ ہی ہو نگارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں (م)

تقد حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آوی غم سے نجات پائے کیوں (م)

- وہاں وہ غرور عز و تازیاں یہ حجاب پاسب وضع  
 راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ ہائے کیوں (م)  
 ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا کسی  
 جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں (م)  
 غالب خست کے بغیر کون سے کام بند ہیں  
 روئے زار زار کیا کیجئے ہائے ہائے کیوں (م)

438

ہم برابر دیکھتے آرہے ہیں کہ ایسی رواں وواں زمینوں میں نفی کی حرکیات سے بدیہ  
 گوئی کا حق ادا کرنا اور معنی کی طرفیں کھول دینا غالب کا خاصہ ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں  
 کہ سوالیہ / کیوں / میں شائبہ نفی کا ہے، / کوئی ہمیں ستائے کیوں / غیر ہمیں اٹھائے کیوں /  
 یعنی کسی کو ہمیں ستانے کا حق نہیں، یا غیر کو ہمیں اٹھانے کا حق نہیں۔ مطلع میں دل کی  
 افراقیت سنگ و خشت سے اور رونے کی ستانے سے ہے جس میں رکن دوم کو رو کر دیا ہے۔  
 بیٹھے ہیں رہگور پہ ہم... غزل کی شعریات میں ذلت و رسوائی بھول سعادت کے  
 ہے جو بجائے خود ذلت و رسوائی کی تھلیب ہے۔ دیر، حرم، در، آستان چاروں میں نسبت نفی  
 ہے جس سے رہگور کا اثبات نمایاں ہو جاتا ہے۔

ہدایات نفی / نگارہ سودا / میں ہے، یعنی جب دل کو منور کر دینے والا حسن میر غمزد کی  
 مثال ہو اور شدت تاب حسن سے لگا ہیں خیرہ ہوئی جاتی ہوں، تو خیرگی نظر بجائے خود پردہ  
 ہے مگر حسن کو پردے کی ضرورت کہاں۔ معنی کا تناؤ / نگارہ سودا / بمعنی خیرگی نظر اور / پردے /  
 میں ہے۔

غم سے نہات ہائے کیوں بمعنی غم سے نہات نہیں پائی جاسکتی۔ یعنی غم لازمہ حیات  
 ہے۔ مگر غالب کو تو اپنی بات انوکھی وضع سے اور بچہ در بچہ رکھنا ہے۔ چنانچہ پہلے قول محال  
 قائم کرتے ہیں، ویسے تو زندگی زندگی ہے اور غم غم، دونوں الگ الگ ہیں لیکن غالب کہتے  
 ہیں کہ زندگی اور غم دونوں ایک ہیں۔ اس کے بعد استدلال لاتے ہیں کہ جب تک انسان  
 زندہ ہے غم سے نہات نہیں پا سکتا۔ غم سے نہات نہ پالنے کا روموت سے کیا ہے۔ شعر

ہدایاتی وضع کا کرشمہ ہے۔

واں وہ غرور عز و نامز ... دونوں مصرعوں میں دو دو مقدمات ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی رد تکمیل ہیں۔ کہاں اور کیوں دونوں نفی اساس ہیں۔ راہ میں پاس وضع کی وجہ سے نہ ملنا اور غرور عز و نامز کی وجہ سے بزم میں نہ جانا دونوں ایک دوسرے کے متقابل ہیں اور معنی کو کشاکش میں لے آتے ہیں جو بھائے خود بھالیاتی عمل ہے اور باعث لطف ہے۔

ہاں وہ نہیں خدا پرست ... میں خدا پرست اور بے وفا میں نکاح ہے، اور دین و دل عزیز رکھنے کی نسبت خدا پرستی سے ہے جن دونوں کا رد مقصود ہے۔ نگلی کی نسبت بے وفا سے ہے جو وجہ کشاکش ہے۔

مقطع کی تعلنی مشکوک بھی نفی کا پہلو رکھتی ہے جو وضع تعریض ہے۔ ایک طرف غالب خستہ ہے، غمی مجسم جس کے بغیر کوئی کام بند نہیں۔ دوسری طرف دنیا ہے جس کی آہ و زاری، بے چارگی اور غمگینی سے نکاح کے رشتے میں ہے، ورنہ آہ و زاری سے مانع آنے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ شعر کا لطف اس کی نفی اساس تکمیل اور رد تکمیل میں ہے۔

441 حد سزاے کمالِ سخن ہے کیا کیو —————

(م) تم بھائے متارح ہنر ہے کیا کہیے

442 جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنیے

(م) جو نامز کہے اس کو نہ نامزا کہیے

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے

(م) روانی روش و مستی ادا کہیے

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے

(م) طراوت چمن و خوبی ہوا کہیے

معنی پروری کی نفی اساس کشاکش اسقدر رواں ہے کہ کسی وضاحت کی ضرورت

نہیں۔

ایمان مجھے روکے ہے جو کہنے ہے مجھے کفر

کعب مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

ہر چند کہ جو مقدمہ ہم پیش کرتے آرہے ہیں وہ بڑی حد تک واضح ہو چکا ہے اور مزید کچھ کہنے کی گنجائش بہت کم ہے، لیکن چونکہ ہم نے تاریخی ترتیب کا التزام رکھا ہے اس کو پایہ تکمیل تک پہنچانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے۔ مزید یہ کہ بناوٹ 1857 سے پہلے کے چند برس ایسے تخلیقی دہرے اور سرشاری کے ہیں کہ ایک کے بعد ایک ادیبانہی اور تاجر سے لبریز ایسی لاجواب غزلیں ہوئی ہیں کہ دیکھتے بنتے ہیں۔ ان کی دلوں غفلتوں کے ماورا ہے۔ جو کچھ کہا جا رہا ہے فقط اشارہ ہے۔ ان اشعار کی معجزاتی اور محرک کاری میں جدلیاتی وضع کو محسوس کر لینا ہی کافی ہے۔

غالب کے ذہن میں جدلیات نفی جس طرح بھولہ جوہر کے جائز ہیں ہے اور شعری منطق میں شعوری و غیر شعوری طور پر کارفرما رہتی ہے، اور معنی کے عین قلب میں افتراق کا بیج رکھ کر جس طرح وہ اسے بے مرکز کرتے یا معنی کی قطعیت کو پاش پاش کر کے معنی کی طرفیں کھولتے ہیں، 1853 کا یہ شعر اس کی بہترین مثال ہے۔ غالب کا تعلق قلعہ معنی سے اور مغل روایت سے بھی ہے جس کے وہ امین ہیں؛ اور غالب کے مراسم انگریزوں سے بھی ہیں جن کے جلو میں وہ ایک جہان نو کی آمد آمد کو دیکھ رہے ہیں۔ نئی روشنی کا آفتاب تازہ سامنے ہے۔ تاریخ کا ورق پلٹ رہا ہے۔ معنی کی شدید کشاکش دونوں مصرعوں میں ہے اور پورے شعر میں تو اس کی شدت اور بھی فزوں تر ہو گئی ہے۔ دعویٰ و دلیل کی صورت بھی ہے اور نفی اساس بیکریت کی بھی۔ / ایمان مجھے روکے ہے جو کہنے ہے مجھے کفر/ بصورت قول محال ہے۔ انسان یا تو صاحب ایمان ہو گا یا کافر۔ دونوں تو بیک وقت ممکن نہیں۔ ایمان اور کفر میں رشتہ نفی کا ہے اور دونوں باہد کر مخالف ہیں، اسی طرح روکنا اور کھینچنا بھی باہد کر متضاد ہیں، گویا مصرع میں دوہری نفی ہے جو باعث کشاکش ہے۔ دوسرے مصرع میں تخیل بطور استدلال ہے کہ کعب مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ ظاہر ہے کہ کعب/ کلیسا اور پیچھے/ آگے نفی مملو ہیں۔ معنی کی بے مرکزیت اور کشاکش بے درجہ تام ہے۔ ایمان ایک حد

پر ہے کفر دوسری حد پر، اسی طرح کعبہ ایک طرف ہے کھینسا دوسری طرف۔ دونوں میں تطبیق ہے۔ معنی کا مرکز کہاں ہے، شاید کہیں نہیں۔ رد و رد سے بچ کے عرصہ کا معنی برقیایا ہوا ہے۔ چنانچہ مطہریت کوئی معنی نہیں رکھتی، حرکیات ہر سبب و علت کو رد کرتی ہے، اس انتہا کو بھی اس انتہا کو بھی، قلب میں مسئلہ ہے دائیں بائیں کا نقطہ انتہا معدوم ہے۔ غالب ہر انتہا یا دائیں بائیں کو رد کرتے ہیں اور کشاکش کے نقطہ اتصال پر ملتے ہیں بصورت آزادی، وہ اس طرف کے ساتھ بھی ہیں اس طرف کے ساتھ بھی، لیکن پوری طرح وہ نہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے ساتھ، کعبہ مرے پیچھے ہے کھینسا مرے آگے۔ تاریخ کے ایک عبوری دور کی لائن کشاکش پوری ایمانیات کے ساتھ یہاں ہمیشہ کے لیے ٹھہرتی ہوگی ہے جو آئندہ بھی ہر ایسی صورت حالات پر بھرپور دلالت کرتی رہے گی۔ غالب میکا کی سیاد و سفید کے شاعر نہیں۔ بچ کے عرصہ کے شاعر ہیں جہاں اندھیرا اجالا بن جاتا ہے اور اجالا اندھیرا اور جہاں نئے نئے معنی کے شرارے جلتے بجتے رہتے ہیں۔ غالب کا ذہنی طلسمات کیا زماں و مکاں کی گردش عام کی صورت نہیں کہ معنی کے جوہر کو ہر تحدید سے آزاد و کچھ سکتا ہے۔

- 443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے  
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے (م)
- 444 ہوئی جن سے توقع محسوس کی داو پانے کی  
وہ ہم سے بھی زیادہ نخطِ مخفی ستم نکلے (م)
- مہبت میں نہیں ہے فرق چھینے اور مرنے کا  
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے (م)
- 446 کہاں میلانے کا دروازہ غالب اور کہاں داخل  
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جانتا تھا کہ ہم نکلے (م)

یہ ایک اور لاجواب غزل ہے جس کے لفظ چلتا ہوا جادو ہیں۔ اس میں تاکید ایسے اسبب افعال پر ہے جو/کنان سے مل کر رہتے ہیں، چنانچہ جدلیات نفی میں بھی زیادہ تفاعل ان

تصویرات کا ہوگا جو 'نکٹے' کے لائحے کی مدد سے مطلب ہوں گے، دم نکٹے، کم نکٹے، بیچ و دم نکٹے، حصہ تنفی ستم نکٹے۔ مطلع حسن بیان کے اعتبار سے عدم المثال ہے۔ پہلے مصرع میں خواہشوں کی کثرت کا ذکر کیا ہے کہ ہر خواہش ایسی ہے کہ جان نکلتی ہے۔ دم نکٹے، کم نکٹے، دونوں فعلیہ محاورے ہیں۔ دیکھا جائے تو خواہش زندگی کا استعارہ ہے، دم نکٹے زندگی کی نفی ہے۔ لیکن لطیف بیان کی کلید دوسرے مصرعے میں ہے اور اس میں فعل نکٹے نکٹے کی نفی مملو تکرار بھی ہے، یعنی / بہت نکٹے مرے ارباب / لیکن پھر بھی کم نکٹے / اس کم نکٹے میں نفی کی ذرا سی چھوٹ نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

یہاں بھی پہلے توقع باندھی گئی ہے، پھر بدلیل اس کا رد کیا ہے، یعنی وہ ہمارے حال پر طالع کی داغ بیل دیں گے، وہ ہم سے بھی زیادہ جوڑ و جٹائے زمانہ کا شکار نکٹے۔ نکٹے میں کچھ انکشاف کی کیفیت بھی ہے جو توقع کو پھٹنے میں مدد دیتی ہے۔ یہاں رد تکمیل / ہم / کی نہیں بلکہ / جن / کی ہے۔

بچینا اور مرنا دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں، محبت اس نفی کی نفی ہے یعنی محبت میں بچنے اور مرنے کا فرق نہیں رہتا۔ یہ ہنزلہ قول محال ہے یا بطور معر۔ حل دوسرے مصرع میں ہے شعری منطق کے بل پر جو کارگر ہی سمجھی ہو سکتی ہے جب نفی اساس ہو۔ محبت میں بچنے مرنے کا فرق کا عدم اس لیے ہو جاتا ہے کہ / اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں / جس کا فر پہ دم نکٹے /۔

مقطع زبان کی تھلیب اور فعل کو پلٹ دینے کا معجزہ ہے۔ پہلا مصرع جو 'کہاں' سے شروع ہوتا ہے بطور جیساں ہے اور دوسرا جو 'پے' (اتکا جانتے ہیں) سے شروع ہوتا ہے، وہ بطور حل ہے :

(کہاں) بھٹانے کا درد لڑا :: اور (کہاں) داحظ

(کل) وہ چاتا تھا :: (ک) ہم نکٹے

'جاتا' اور 'نکٹے' جیسے معمولی لفظوں سے غالب نے ابداع کا جو کمال دکھایا ہے اور شعر میں شوق کی جو تڑنگ بھر دی ہے اور طنز کی جو چٹکی لی ہے وہ غالب ہی کا حق ہے۔

دردِ جنت کشِ دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا (م)

ہے خیر گرم ان کے آنے کی

آج ہی گھر میں پوریا نہ ہوا (م)

کیا وہ سرود کی خدائی تھی

ہندگی میں مرا بھلا نہ ہوا (م)

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی

حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا (م)

آخری حصہ کی ان غزلوں میں کوئی شعر لکھو نہیں ہوتا، ہر شعر انتخاب اور لا جواب ہے۔ اچھا ہونا کون نہیں چاہتا۔ دردِ دوا کے لیے ہے اور دوا درد کے لیے۔ درد کا دوا سے اچھا ہونا، درد کا رواجی مفہوم ہے۔ معلوم ہے کہ رواجی معنی محدود اور اکہرا ہوتا ہے۔ غالب کی روایت خاص رواجی یعنی معمولہ معنی (یا کلیشے) کی تحدید کو توڑنے یا چیلنج کرنے کی ہے، تاکہ نئی اور انوکھی بات کا درد ہو۔ نفی کی حرکیات سے سامنے کی بات میں بچ پڑ جاتا ہے یا آویزش پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود معنی کی تازہ کاری کا درد کھولتی ہے۔ یاد رہے معنی کی دریافتی اس کی دریافتی ہے۔ غالب کہتے ہیں / میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا / بظاہر قول محال ہے، بات اتنی نہیں کہ مخالف اچھا اور برا میں ہے، نفی سادہ دو جگہ ہے جس نے مصرع کو سادہ نہیں رہنے دیا۔ ذرا نفی کو ہٹا کر دیکھیں :

میں نہ اچھا ہوا = تکلیف میں رہا

برا نہ ہوا = اچھا ہوا

کلمہ نفی کے ہٹا دینے سے جملہ صاف ہو گیا، اشکال جاتا رہا۔ لیکن ساتھ ساتھ معنی کی عدمت اور شعریت بھی غالب ہو گئی اور معنی محدود، اکہرا یعنی بے جان اور سپاٹ ہو گیا۔ نفی اساس حرکیات بدیع کوئی میں کیسی کیسی ظلم کاری کرتی ہے اس کا جیسا شعوری و لاشعوری احساس غالب کو تھا یا جیسا ہم اشارہ کرتے آئے ہیں کہ جس طرح یہ غالب کی



اتحاد ذاتی میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے وہ غالب ہی کا حصہ ہے۔ وہ کس طرح اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو پلٹ کر انوکھے سے انوکھے پہلو کو سامنے لے آتے ہیں اور معنائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں، دیکھنے سے قطع رکھتا ہے۔ درد کا دوا سے اچھا ہو جانا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں لیکن اس کو پلٹ کر غالب غیر معمولی نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ چلو اچھا ہوا کہ منت کش دوا نہ ہونا پڑا۔ لطافت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پہلے مصرع کو بطور امر واقعہ اور دوسرے کو بطور توجیہ یا اس کے بالعکس بھی پڑھ سکتے ہیں۔ معمولی لفظوں کی اشاریت حرکات لفظی کے ساتھ مل کر شعر کو معنی کی ایسی پچھلی بنا دیتی ہے کہ شرار جھڑنے لگتے ہیں۔ پچھلی تو لحد بھر کو جل کر بجھ جاتی ہے، یہاں کرشماتی چمک متن کی معنی پروری کے ساتھ بار بار یعنی قرأت و رقرأت پیدا ہوتی ہے۔ یہ جادو نہیں تو کیا ہے۔ (تمہی تو غالب کہتے ہیں میں نے کیا کیا بیکر کا دی نہیں کی کیا علم ہے کہ زمانہ نے داد نہیں دی۔ ایک جگہ بطور زہر خنکھا ہے، بادشاہ نے آج داد دی، کہا مرزا تم بڑے خوب ہوا)

غزل کی ردیف میں لٹی چاری و ساری ہے، لگا نہ ہوا، بے حرا نہ ہوا، بھلا نہ ہوا وغیرہ۔ ہے خبر گرم... پہلے مصرع میں توجہ ہے، دوسرا مصرع / آج ہی گھر میں پوریا نہ ہوا / اس کا رد ہے، اور حالات کی ستم ظریفی لطف و انبساط کا در کھول دیتی ہے۔ بندگی میں بھلا ہونا برحق ہے، خدا محبوب ہے اور بندہ عہد۔ بندگی میں بھلا نہ ہونے سے خدائی کا رد لازم آتا ہے، خرد و کی خدائی کہہ کر لٹی پر طرکی دھار رکھ دی ہے۔ / جان دی، دی ہوئی اُسی کی تمہی / امر واقعہ ہے، لیکن غالب نے دی / دی کے متکالف استعمال سے شعر میں معنائی فضا پیدا کر دی ہے، عہد دوسرے مصرع / حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا / میں حق کی فنی حق سے کر کے بدلیج کوئی کا حق ادا کر دیا ہے۔ ہر ہر شعر طرب انگیز ہے۔

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور بخو میں گل

448

کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہ بیجا نہ ہوا (م)

یہ شعر ”عشرتِ قطره“ ہے دریا میں فنا ہو جانا کی قبیل کا ہے لیکن منطق منکوس ہے، یعنی اس میں روایتی نظریۂ فنا (مایا) کو subvert کیا ہے اور لٹی کی لٹی کرتے ہوئے اثباتِ قطره

کا کیا ہے نہ کہ دریا کا، کہ دیدہ جینا (یا عرفان/گیاں کی آنکھ) وہ ہے جو قطرے میں دریا کو اور تجڑو میں گُل کو دیکھ سکے، یعنی موجود میں ناموجود کا تصور کر سکے۔ شعر کا لطف اور اک حقیقت کے انوکھے زاویے اور دیدہ جینا کے پہنچ میں اور فنا کی نفی میں ہے، یعنی یہاں غش منظر میں قطرہ یا تجڑو ہے اور اسی کی آگہی مقدم ہے۔ یہ رولڈچ عام کی رو تکمیل ہے۔

لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ 449

(م) جب نہ ہو کچھ بھی تو دمکا کھائیں کیا

’لاگ‘ اور ’لگاؤ‘ دونوں لگنا سے ہیں۔ غالب کا کمال ہے کہ ان کا ذہن حاضر و غائب کلی کنی معنی کا ایک وقت تصور کر لیتا ہے اور سامنے کے سادہ سے لفظ کو شق کر کے وہ جس طرح اس کو دو طرفہ کھما دیتے ہیں، یا دو طرفہ پیدا کر دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ لاگ بمعنی پیچھے چھاؤ، لگاؤ بمعنی تعلق خاطر۔ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ/ ہم صحتیت کا بھی اپنا لطف ہے لیکن جس طرح نفی کو مبدل بہ وقوع کیا ہے، اور پھر اگلے مصرع میں نفی کی نفی کی ہے۔ نہ صرف نکتہ آفرینی کا حق ادا ہو گیا ہے، شعر سحر و اعجاز کے رعبے پر پہنچ گیا ہے۔ (شعر سے حالی کے سیاق میں پہلے بحث کی جائیگی)۔

کسی کو دے کے دل کوئی نواہنِ فغاں کیوں ہو 449

(م) نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

وہ اپنی غو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں

(م) سگ مرہن کے کیا پھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا

(م) تو پھر اے سگ دل حیرا ہی سب آستان کیوں ہو

یہ غزل بھی نئی بخش حقیر کے ایک خط میں ملتی ہے (1884)۔ لگتا ہے ان کی سخن منہی غالب کی شعر گوئی کے لیے باصط تشریق تھی۔ کسی کو دل دے دینے کے بعد آہ و فغاں کرنا مناسب نہیں۔ لیکن غالب انوکھی دلیل لاتے ہیں کہ جب سینے میں دل نہیں ہے تو پھر منہ میں زباں بھی نہیں ہونا چاہیے۔ زبان ذو معین ہے۔ کیوں ہو بمعنی نہیں ہو۔ نفی در نفی

کی دیرانگی بات سے بات پیدا کر رہی ہے۔

تو بالفاظ ہے وضع کے اور سبک سر بالفاظ ہے سرگراں کے، کیا / کیوں / سب شائبہ نئی رکھتے ہیں۔

سبک دل، سبک آستان، سر پھوڑنا سب میں لطیف مناسبت ہے۔ لیکن / کبھی / کہاں / کیوں / جملہ سوالیہ الفاظ مضمر نفی کے حامل ہیں۔ پہلے مصرع میں / وفا کبھی / کہاں / کا عشق / کے بالفاظ / سبک دل / سبک آستان / ہیں جن میں رشتہ رد کا ہے۔ جب تعلق خاطر ہی نہیں تو پھر سبک آستان بھی تمہارا کیوں، اس سے تو تعلق ہی ظاہر ہوگا جبکہ مقصود مکمل قطع تعلق ہے۔ غزل کی استغنیائے فضائے بھی طرفوں کو کھولنے میں مدد دی ہے۔

450

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہدم

(م) گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غلط ہے جذب دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے

(م) نہ کچھنؤ مگر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو

یہ فتنہ آدمی کی خانہ دیرانی کو کیا کم ہے

(م) ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آستان کیوں ہو

ظاہر ہے کہ یہاں بھی کیوں ہو میں پنہاں نفی ہے، یعنی نہیں ہے یا نہیں ہونا چاہیے۔

شعر کے کئی کئی معنی ماہرین نے بیان کیے ہیں، لیکن حق بات ہے کہ وہ تمام معنی / ... وہ میرا آشیاں کیوں ہو / کی نفی استغنیائے مضمر نے پیدا کیے ہیں۔ اول تو آشیاں قفس سے نفی کے رشتے میں ہے کہ اب میں قفس میں ہوں، میرا آشیاں یہی ہے۔ دوم یہ کہ آشیاں تو اور بھی بہت سے ہیں، کیا ضرور کہ بجلی میرے ہی آشیاں پہ گری ہو۔ اس میں Irony کا پہلو ہے، ہر چند کہ توقع یہ ہے کہ / وہ میرا آشیاں کیوں ہو / لیکن نفی مضمر یعنی دل کی دھڑکن تو یہی کہہ رہی ہے کہ وہ آشیاں میرا ہی ہے۔ اگلے شعر میں کچھنؤ کو دو رے فصل کے طور پر بتا ہے جس میں قطعیت ہے جو باعث کشاکش ہے۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ دیرانی ... شعری جان دوسرا مصرع ہے جو دوست کے معمول تصور

کی رو تشکیل کرتا ہے۔ لیکن فضا پہلے مصرع سے بنتی ہے اور اس میں دو مسئلے ہیں، /فتنہ/ اور (آدھی کی) /خانہ دیرانی/ فتنہ کی مناسبت دوست سے ہے برہنائے طرز جو نفی اساس ہے، اور خانہ دیرانی کی مناسبت دشمن سے ہے۔ روایت کی رو سے آسمان دشمن ہے۔ شعر کا لطف اس میں ہے کہ ضمیر تم (فتنہ) کو طعناً دوست کہہ کر دوستی کی نفی اس حد تک کی ہے کہ آسمان کی دشمنی بھی اس کے سامنے پیچ ہے۔ معنی کے طور کا یہ عالم ہے کہ دوسرا مصرع جو قول محال کے درجہ پر ہے زبان میں محاورہ بن چکا ہے۔

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز

477

(م) کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے

(م) ہے ترے حیر کا پیکان عزیز

تاب لائے ہی بنے گی غالب

(م) واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

یہ شعر سمجھتے ہوئے چراغ کی لو ہیں کیونکہ ہنگامہ 1857 کے بعد کے دس بارہ برسوں میں جان لیوا شعر بہت ہی کم ہوئے ہیں۔ بت بظاہر ایمان کی نفی ہے۔ لیکن اس نفی کی نفی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ بت (معشوق) سے جان کیونکر عزیز رکھوں، اس لیے کہ عشق تو خود وجہ ایمان کا رکھتا ہے اور چونکہ ایمان عزیز ہے اس لیے بت سے جان بچا کر رکھنا ناممکن ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بت (معشوق) جان بھی ہے کہ معشوق کو جان کہتے ہیں۔ شعر میں تین اسم ہیں، /بت/ /جان/ /ایمان/ نفی کے ذرا سے پیچ سے تینوں کے معمولہ معنی تبدیل ہو گئے ہیں اور نئے رشتوں سے معنی کے انوکھے نئے پہلو ابھرتے ہیں جو جتنے گہرے گہرے ہیں اتنے ہی باعث لطف بھی ہیں۔ اگلے شعر میں حیر کا پیکان اتنا عزیز ہے ہر چند کہ دل سے نکل گیا لیکن دل سے نہیں نکلا، یعنی احساس میں گڑا ہوا ہے۔ شعر کا حسن بیان لفظ "نکلا" کی انحرافیت /دل سے نکلا/ /پہ نہ نکلا دل سے/ میں ہے۔

مقطع میں دو مسئلے ہیں، یعنی /واقعہ سخت ہے/ اور جان عزیز /دونوں قائم بر نفی ہیں

اور دونوں میں کوئی کمی واقع نہیں ہو سکتی، نہ واقعہ اپنی حقیقت میں کم ہو سکتا ہے، اور نہ جان اپنے  
 ٹھیک و نزار ہونے سے ہاتھ اٹھا سکتی ہے۔ یہ ایک معمولی صورت حال ہے۔ لیکن نفی جمع نفی  
 توشیح کا حیرانہ رکھتی ہے اور یہی باعث ہے لطیف معنی کا۔

محدول و بیان کے اس مطالعہ کے بعد ابھی کچھ پڑاؤ مزید باقی ہیں۔ اول تو جدلیاتی  
 شعریات جو صدیوں کی گونا گوں تخلیقی روایتوں میں پیوست رہی ہے اس کی نوعیت روحانی و  
 ماورائی ہے، جبکہ غالب کی جدلیاتی شعریات نہ روحانی ہے نہ ماورائی، یہ ارضیت اساس اور  
 غیر ماورائی ہے، اس کی جڑیں کہاں ہو سکتی ہیں؟ دوسرے غالب کے ذہن و شخصیت کی  
 بنیادی خصوصیت یعنی آزادی و وارستگی کا کیا رشتہ اس حرکیات سے ہو سکتا ہے جسے ہم جدلیاتی  
 وضع کہہ رہے ہیں اور جو طرنگی اور معنی آفرینی کو ہمیز کرتی ہے، اور ہر معمولہ و موصولہ کے رو  
 در رو سے آزادی لکھی پر منتج ہوتی ہے؛ کیا فکری اعتبار سے بالواسطہ ہی سہی یہ شویعتا کی  
 آزادی اور طرفیں کھولنے کے غیر ماورائی، انسانی، ارضیاتی، جدلیاتی روپے کے مماثل نہیں؟  
 پھر یہ بھی کہ کیا غالب کی آزادی و وارستگی کے حیرانہ ان کے شخص و نفسی رویوں اور ان کی  
 شوقی و عرافت میں ٹکدے ہوئے نہیں؟ اور کیا جیسے ان رویوں کی جڑیں شاعری میں  
 پیوست ہیں، کیا ویسے ہی یہ نثر کی تخلیقیت میں بھی پیوست نہیں؟ اس لیے کہ شعریات تو  
 ایک ہی ہے اور جدلیاتی یعنی افتاد و تھکلیت بھی ایک ہی ہے۔ چنانچہ ابھی سوال ایک نہیں  
 کئی ہیں۔ ان تمام سوالوں اور مسائل سے حتی الامکان بحث کرنے اور ان کی جملہ جہات پر  
 معروضی و تجزیاتی نظر ڈالنے کی بیش از بیش ضرورت ہے۔ غالب کا ذہن و شخصیت بیچ در بیچ  
 اور معمولی ہے، اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ غالب کی ہر تفہیم باوجود کوشش کے بھڑے تحلیل رہتی  
 ہے۔ ہماری کوشش بھی تشہیر تحلیل نہ ہو، ایسا کوئی اذعان نہیں۔ تاہم ہمارا سفر جاری ہے، اگلے  
 باب میں ہم غالب شعریات، شویعتا، جدلیاتی یعنی افتاد اور آزادی و وارستگی کے اس گمراہ  
 گمراہ اور چھپوہ لیکن دلچسپ بحث کے روبرو ہونے اور ان مشکل سوالات کا احاطہ کرنے کی  
 حتی المقدور کوشش کریں گے۔

مستانہ طے کروں ہوں رو دانی خیال  
تا ہزار گشت سے نہ رہے دعا مجھے  
از خود گزشتگی میں فحاشی یہ حرف ہے  
سوچ غبار سرمہ ہوئی ہے صرا مجھے

## باب یازدہم

### جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

کارے مجب القادہ ہر یں شیعہ ما را  
مومن نبرد غالب و کافر تو اس گفت  
(جب شیعہ مزاج شخص سے سہایت پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں اسے کافر  
بھی نہیں کہہ سکتے)

آں راز کہ در سہز نہاست نہ وعظ است  
بر دار تو اس گفت و بہ منبر تو اس گفت  
(وہ راز جو سینے میں نہیں ہے وعظ نہیں کہ سب کے سامنے کہہ دیا جائے، یہ فقط  
خفیہ دار پر ہی کہا جاسکتا ہے منبر سے نہیں)

لطافت ہے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن رنگار ہے آئینہ باہر ہماری کا

ہوں مگر نقاط تصور سے نور سچ  
میں عنایت گلشن ناظر وہ ہوں

از ہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ  
طوبی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

شوئی اعتبار غیر از دلچہ بختوں نہیں  
لحی معنی اسد محل نظمیں راز ہے

ہوں میں بھی تاشائی نیرنگ تہا  
مطلب نہیں بکھو اس سے کہ مطلب ہی براہ ہے

ہے نوآموز فنا تنب و شہار پسند  
خست مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں لگا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز  
میں ہوں اپنی نکست کی آواز

عزم نہیں ہے تو ہی نواہے ساز کا  
پاس دہن جو غالب ہے پردہ ہے ساز کا



### جدلیاتی وضع غالب کی خاص ذہنی وضع

اوپر ہم نے متداول دیوان اور دونوں قدیم نسخوں کی معیت میں متن کے مطالعے کا ایک تجسس بھرا سفر طے کیا۔ اس میں چوبیس جگہوں پر اس تک کی عمر کا وہ کلام بھی تھا جسے مطلق، دور از کار، ناقص، خام، مشکل، پیچیدہ یا بعید از فہم قرار دے کر منسوخ کر دیا گیا اور وہ بھی جو انہیں قدیم نسخوں سے منتخب کر کے شامل دیوان کیا گیا جو آج شائقین کا سرمۂ نظر ہے۔ ہم نے حتی الامکان ہر طرح کے اشعار یعنی منسوخ و غیر منسوخ، مقبول و نامقبول، نیز متداول دیوان سب پر نظر ڈالی، جہاں ضروری تھا ماہرین و مفسرین کی رائے کو بھی پیش کیا اور اپنے طور پر بھی متن کو دیکھا اور اس کی پرتوں کو کھولنے کی سعی کی۔ حالی و بجنوری کی رہنمائی، وائس ہند کی روایت اور بودھی فکر و فلسفہ میں جدلیات نفی کے تعامل، سبک ہندی، بیدل کے اثرات، نیز متن کی افہام و تفہیم کی روشنی میں غالب کی لاشعوری اقتاد و جہلی اور تحقیقی عمل کے بارے میں ہم نے اپنے مقدمہ کو بھی حتی الامکان تجربے کی کسوٹی پر بار بار کسا اور پرکھا اور ملفوظی ساختوں نیز نہ فیض ساختوں کے باہد کر رشتوں اور تحقیقی تعامل میں بھی جھانکنے کی کوشش کی۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا اس سفر میں نسبتاً پیچیدہ اور پراز اشکال



اشعار بھی پیش نظر رہے اور اس نوع کے اشعار بھی جنہیں عرف عام میں سادہ و سلیس و عام فہم یا آسان قرار دیا جاتا ہے۔ امکانی حد تک ہم نے نمائندہ اور عمدہ اشعار کو پیش نظر رکھنے کی کوشش کی، اگرچہ غالب کا ہر شعر انتخاب اور عمدہ ہے، ہر چند کہ ضروری نہیں کہ وہ سب کے لیے ایسا ہی ہو۔ اس مطالعے سے جو نتائج سامنے آئے وہ مختصراً یہ ہیں:

(۱) ابتدائے عمر میں غالب نے اپنی انفرادیت کی شدت کے باعث اور فارسی سے اپنی غیر معمولی مناسبت اور قابلیت کا لوہا منوانے کے لیے جو فارسی مظلوب اور فارسی زدہ فکشن اختیار کیا اس میں تبدیلی کچیس برس کے بعد نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے یعنی انیس برس کے بعد ہونا شروع ہوئی۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ وہ کچیس سال کی عمر تک پیچیدہ مضامین میں دقیقہ نگہی کی داد دیتے رہے اس کے بعد انہوں نے یہ انداز ترک کر دیا، یہ بیان مغالطہ آمیز ہے خواہ اس کو غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو۔ نیز تبدیلی فارسی مظلوب (فارسی نحوی ترکیبوں اور گرامر سے گراں ہار) پیرایہ بیان میں آئی نہ کہ خیال بندی، دقیقہ نگہی، معنی یابی، مضمون آفرینی، یا نازک خیالی میں۔ مضمون آفرینی اور خیال بندی کا تخلیقی عمل برابر ارتقا پذیر رہا اور ہر دور میں جاری رہا، فقط ناہموار فارسی صرغی و نحوی اجزا یعنی پورے کے پورے فارسی مصادر اور لائحے جو اردو میں جذب نہیں ہو سکتے تھے، انہیں اور ان میں لپٹی ہوئی غیر ضروری خیال بانی و تجریدیت کو غالب نے ترک کر دیا، اور یہ تبدیلی انیس برس کی عمر میں یعنی روایت اول کے بعد واضح طور پر ہونا شروع ہو گئی تھی۔

(۲) لوح اور رجاء لیے ہوئے رواں دواں، سلیس اور دلنشین اردو میں بھی غالب کا کلام فارسی مظلوب پیرایہ بیان کے پہلو پہ پہلو ابتدائے عمر یعنی آغاز شاعری ہی سے ملتا ہے۔ ایسا بہت سا رواں دواں کلام جس کا شمار آج غالب کے مایہ ناز اور دلپذیر کلام میں ہوتا ہے انیس سال سے پہلے کا ہے، یا انیس اور کچیس سال کے زمانے کے سچ کا ہے۔ اس میں اردو و فارسی کی ملی جلی حسن کاری اور استرجاعی طرحداری کی پرکار اور طرب انگیز کیفیت ہے۔ اردو روزمرہ و محاورہ پر حیرت انگیز قدرت بھی روز اول ہی

سے سامنے آتی ہے۔ فارسی تراکیب سازی کا عمل جو غالب کے اسلوب بیان کا خاص حصہ ہے، ساری عمر جاری رہا، اس میں بھی وقت کے ساتھ ساتھ مزید درخشندگی اور خوش ادائی آتی گئی جو پختی ارتقا کا لازمہ ہے۔

(3) بچپن برس کے بعد غالب کے کلام میں سادگی و سلاست اور برجستگی اچانک سامنے نہیں آگئی۔ اس کے نفوذ روز اول یعنی ابتدائے عمر ہی سے ملتے ہیں۔ غالب کی سادگی نظر کا دھوکا ہے جس سے بڑے بڑوں کو مغالطہ ہوا ہے۔ حالی، آذرود، آزاد، سب اس میں شامل ہیں۔ اس سادگی میں لاکھوں بناؤ ہیں۔ غالب کی خیال بندی اور مضمون آفرینی جیسی ان کے اُس کلام میں ہے جس کو فارسی آمیز، پیچیدہ اور دورازکار سمجھا جاتا ہے، ویسی ہی اُن کے اُس کلام میں بھی ہے جس کو صاف اور سادہ اور سلیس کہا جاتا ہے۔ اکثر ایسے اشعار مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہیں۔ تخلیق کی جان اس کا لاشعوری اور اضطراری عمل ہے جس کے سوتے کچھ معلوم ہوتے ہیں اور کچھ معلوم نہیں ہوتے۔ شاعری میں ہر چیز اختیاری و ارادی ہوا یا نہیں ہے۔

(4) غالب کو بھاشا کے ویسی لفظوں اور روزمرہ سے بھی خدا داد مناسبت تھی۔ وہ آگرہ میں پیدا ہوئے تھے جہاں کی عام زبان پر برج کا اثر تھا۔ غالب کو فارسی سے تو طبعی مناسبت تھی ہی، ویسی روزمرہ اور محاورہ بھی ان کے ذہن و شعور میں رچا ہوا ہوا تھا۔ ان کی بعد کی اردو کے رچاؤ اور لوح پر ان ویسی جڑوں کا اثر صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کی جدلیاتی تخلیقیت جس طرح فارسی تراکیب اور درخشندہ بندشوں سے نزہت کاری اور معنی پاشی کرتی ہے، اسی طرح ایسے مقامات بھی کم نہیں جہاں انھوں نے ویسی لفظوں سے جادو چکایا ہے اور ایسا کہ باید و شاید۔ انھیں ویسی بھاشائی لفظوں کے پہلو دار استعمال پر عجیب و غریب کمال حاصل ہے، بالخصوص رویوں اور افعال میں وہ مقامی محاوروں اور لفظوں کے جدلیاتی تفاعل سے ایسی ایسی معنی بندی اور حسن کاری کرتے ہیں کہ معنی و بیس معنی گرہ در گرہ کھلتا ہے۔ ہم نے اپنے تجزیوں میں حتی الامکان ایسے مقامات کو بھی نشان زد کیا ہے۔ غالب کے ہدایہ بیان کی طرح داری کے اس پہلو پر ہنوز وہ توجہ نہیں ہوئی جو اس کا حق ہے۔ لیکن فارسی کی

اجتماعی خوش ادائی کے پہلو پہ پہلو غالب کے جدلیاتی تخلیقی عمل کی معنی یابی میں ایسی الفاظ کی کرشمہ کاری بھی ایک اہم عنصر ہے جس پر حرید توجہ کی ضرورت ہے۔

(5) غالب طبعاً نہ الجہاب طور پر روش عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی شدید انفرادیت انہیں فرسودہ، پامال اور سامنے کے معمولہ روایتی مضامین و شعریات اور حیرانہ بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اکساتی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے معیاتی، فلسفیانہ، جدلیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کر سکتے جس پر عوام الناس کی قبولیت کی یا رواج عام یا روشن کی بجلی سی بھی پر چھائیں ہو۔

(6) روش عام سے چونکہ وہ ہٹ کر چلتے ہیں، ہر اس چیز کو جو عامیانہ یا خوش پا افتادہ ہے اُسے وہ شدت سے ٹھکراتے ہیں، ان کی مجتہدانہ فکر مزاج عام سے کسی قیمت پر سمجھوتہ نہیں کر سکتی۔ ہر وہ چیز جو پامال، فرسودہ یا مقبول عام ہے، ان کی طبیعت اس سے ابا کرتی ہے، زبان و بیان، معنی و خیال، طرز و اسلوب، ہر جگہ وہ اپنی راہ الگ تراشنا چاہتے ہیں اور اپنے امتیاز و انفرادی مہر لگا کے اپنے تخلیقی دستخط الگ ثبت کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ طرنگی خیال، جدت ادا اور عذرت بیان ان کے ذہنی تجسس کا لازمہ ہے۔ ان کے اچھوتے پن اور انوکھے پن کی چھاپ ان کے شعوری عمل میں بھی ہے اور لاشعوری عمل میں بھی۔ اتنا معلوم ہے کہ شعریاتی حیرانہ شعوری و اختیاری بھی ہوتے ہیں اور لاشعوری بھی۔ غالب چونکہ ہر غیش پا افتادہ، معمولہ یا عامیانہ سے انحراف کرتے ہیں اور ان دیکھے، ان سنے، اچھوتے، یا انوکھے کو وضع کرنا چاہتے ہیں، ان کے تخلیقی عمل اور فکر و خیال میں جہاں سبک بندی بشمول بیدل اور فارسی و اردو شعریات کے بہت سے حیرانہ کارگر ہوئے ہیں، وہاں جدلیات نفی یا حرکیات نفی جو دانش ہند اور ہومی فکر و فلسفہ کے طور طریقوں میں زندگی کی متناقضات حقیقت کو انگیز کرنے یا اس کے بھیدوں کو پانے کا حیرانہ رہی ہے، اس سے حیرت انگیز طور پر مماثل تخلیقی تعامل کے لاشعوری نشانات غالب کے یہاں قدم قدم پر ملتے ہیں، کہیں خفی کہیں جلی، کہیں پنہاں کہیں ظاہر، کہیں ملفوظی کہیں غیر ملفوظی، کہیں مضر کہیں غیر مضر۔ یہ نفی یا شوبہ اندر سے کتنی خالی و کسائی دے، نہایت

بھری پری ہے اور زبان کی طاقت کا سب سے بڑا راز ہے جس سے ہم آگے چل کر مفصل بحث کریں گے۔ خاموشی بھی اسی کا ایک پیرایہ ہے، اس پر ہم روشنی ڈالیں گے۔ غالب کے سوچنے کے پیرایوں میں اس حرکیات کے کئی ابعاد اور اطراف ہیں۔ غالب کیسے سامنے کے معنی کے رد سے معمول معنی کی متناقضانہ تقلیب کرتے ہیں، یا معنی در معنی کو گردش میں لے آتے ہیں یا متعینہ و موصولہ کو subvert کر کے مئے، نادر یا ان دیکھے معنی کو سامنے لے آتے ہیں یا سامنے کے معمولی سادہ لفظوں کو بچ دے کر معنائی فضا پیدا کرتے اور معنی و پس معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں یا دو انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ خلق کر کے پورے معنی کو برقیاد دیتے ہیں، متن کے تجزیے میں ہم متواتر اس تخلیقی تعامل اور اس کی گوناگوں جہات کو نشان زد کرتے آ رہے ہیں اس اعتراف کے ساتھ کہ ان میں بعض جہات تجزیے کی زد میں آتی ہیں اور بعض نہیں بھی آتیں۔

(7) دانش ہند کی مقامی روایتوں سے غالب کا کیا رابطہ تھا اس بارے میں معلومات بہت کم ہیں۔ بیدل کے دانش ہند سے رشتوں کا البتہ پختہ سراغ ملتا ہے اور ماہرین نے اسے نشان زد کر دیا ہے جس سے ہم بحث کرائے ہیں۔ غالب کے بارے میں حالی بتاتے ہیں کہ 'دہستان مذاہب' اکثر اُن کے مطالعے میں رہتی تھی۔ 'مہرِ نیرود' کے شروع میں ابتدائے آفرینش کے متعلق ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے، یا مثنوی چراغِ دیر یا بعض خطوط سے ہندو مذہب کے عقائد کے متعلق بقول شیخ محمد اکرام "نیرود کی جو غیر معمولی واقفیت ظاہر ہوتی ہے، وہ شاید آج بھی بہت کم مسلمانوں کو ہوگی۔" (1) حالی کا کہنا ہے کہ غالب سحرکرت اور فارسی کے حتمہ الاصل ہونے سے واقف تھے۔ قاطع برہان کی اشاعت دوم میں 'تواضع لسانین' کی بحث ساڑھے تین صفحوں میں آئی ہے۔ لفظ 'ماہی شوز' سے بحث کرتے ہوئے غالب نے میہشور، میہشر اور میہش کی جو بحث اٹھائی ہے اس سے بھی ان کی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ بہت زیادہ نہ جانتے ہوں لیکن بے خبر بھی نہیں تھے۔ وہ غیر معمولی ذہن کے مالک تھے؛ مقامی فضا میں زمینی فلسفیانہ روایتوں کے اثرات کارگر نہ رہتے ہوں یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔

سبک ہندی کی فلسفیانہ خصوصیات و خیال بندی کا تو خیر ہی مقامی مٹی سے اٹھا تھا۔ اس میں کلام نہیں کہ غالب کی شعریات سبک ہندی کی فلسفیانہ و قیدہ بندی اور بیدل کی شعریات میں رہتی کسی تھی اور ان کی توسیع تھی۔ یہ سب آدکی اثرات کا رگ نہ رہے ہوں ممکن ہی نہیں۔ مزید یہ کہ اس میں غالب کی غیر معمولی تخلیقی انج اور افتاد طبع کو دخل نہ ہو ایسا بھی نہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر نوع کے اثرات کو شعوری طور پر ہی اخذ کیا جائے۔ جدلیاتی عمل غالب کی اپنی طبیعت یا اپنی چینی انج یا فطرت یا فکری طور کا حصہ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اتنا طے ہے کہ جدلیاتی تفاعل غالب کی تخلیقیت اور ان کے سوچنے کے طور اور تشکیل شعر کے عمل میں رچا بسا ہے اور موج نہ نشیں کی طرح معدیاتی و ملفوظی نظام میں جاری و ساری ہے۔ غالب کی کوئی تفہیم اس سے صرف نظر کر کے موضوعی تو ہو سکتی ہے متصفانہ نہیں۔ ابتدائی دونوں نسخوں اور متداول دیوان میں قدم قدم پر اس کے نشانات footprints ملتے ہیں جن کی نشاندہی ہم منزل بہ منزل تکرار کی قیمت پر بھی کرتے آئے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ بہت سے اعلیٰ اشعار میں جو برقی تخلیقی روشنی کا چراغوں کرتی ہے اس کا گہرا رشتہ غالب کے ذہن کی اسی جدلیاتی وضع اور حرکیات نفی سے ہے، چونکہ اس کے نشانات ابتدائے عمر یعنی پندرہ برس کے کلام ہی سے ملتے لگتے ہیں، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیات نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغوں معنی اور طریقہ و بدیع گوئی کی کوئی توجہ بہرہ عمل ہو ہی نہیں سکتی۔

خاموشی بطور زبان اور شعریات: ہستی میں نہیں شوٹی ایجاد صدا بچ  
نیز حید یہ کا شعر ہے:

یک الف بیش نہیں صقل آئینہ ہنوز

328

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریاں سمجھا (۱)

یہاں لال آشوب کے نام ایک خط (1866) میں خود غالب نے اس کے بارے

میں لکھا ہے:

”پہلے یہ سمجھنا چاہیے کہ آئینہ صارت فولاد کے آئینہ سے ہے، ورنہ طہی آئینوں  
میں جو ہر کہاں اور ان کو صقل کون کرتا ہے؟ فولاد کی جس چیز کو صقل کر دے،  
بے شبہ پہلے ایک گیر بنے گی۔ اس کو خلف صقل کہتے ہیں۔ جب یہ مقدمہ  
معلوم، تو اب اس مفہوم کو سمجھیے

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریاں سمجھا

یعنی ابتداء سے ہی تیر سے معنی ہوں ہے۔ اب تک کمال فن نہیں حاصل ہوا۔

آئینہ تمام صاف نہیں ہو گیا، بس وہی ایک گیر صقل کی جڑ ہے، سو ہے۔ چاک

کی صورت الف کی سی ہوتی ہے اور چاک بیب، آثار ہوں میں سے

ہے۔“ (2)

خود غالب کی تخریج سے ظاہر ہے کہ ان کے یہاں معنی کی تشکیل اور کمال فن کا

ریاض جدیاتی تعامل سے بندھا ہوا ہے، یعنی دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ علاوہ ازیں ایک

مفہوم اور بھی ہے۔ دوسرے مصرعے کے چاک گریاں کی وجہ سے شعر راجع بہ معنی ہوں

ہے کہ اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا، ورنہ روایت آئینہ استعارہ ہے قلب کا اور صقل

آئینہ یعنی صفائے قلب: یہاں مرجع ہے کمال فن بمعنی شعر کا کمال۔ یعنی آئینہ رنگ و

کثافت سے پاک ہوگا تو معنی کے نیرکب نظر کو متعکس کر سکے گا۔ لیکن ہنوز کمال فن حاصل

نہیں ہوا۔ اس میں زبان کی ناری کا پہلو بھی ہے (یک الف بیش نہیں) کہ زبان باوجود کوشش

کے معنی کی تمام جہات کی جلوہ نمائی پر قادر نہیں ہو سکتی۔

زبان کی ناری میں زبان کی خاموشی کے سر شامل ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں زبان

اور خاموشی کے کردار کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے جو جدلیاتی تفاعل میں خاص ہے، اس لیے کہ جدلیاتی تفاعل زبان کی عمومیت کے خلاف پڑتا ہے، اکثر عام زبان یہاں پیچھے رہ جاتی ہے، زبان اور خاموشی کی حدیں کھینچنے لگتی ہیں اور خاموشی جو زبانوں کی زبان ہے، بغیر اس کے کارگر ہوئے معنی کی نادرہ کاری یا معنی بندی کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ زبان میں جو کچھ ہے گھسا پٹا، پیش پا افتادہ اور موصول ہے، خاموشی زبان کا ’غیر‘ ہے، شونہ، صفر یعنی لا۔ طرکی و محدث کا خزانہ ’لا‘ یعنی جاری، سناٹے یا نامعلوم میں ہے۔ زبان محدود ہے جبکہ خاموشی لامحدود ہے، نامعلوم امکانات سے لبالب بھری ہوئی۔ اکثر صوفی اور شعرا نے زبان پر خاموشی کو ترجیح دی ہے اور معلوم سے نامعلوم کے سفر میں خاموشی سے معنی کا نور یا معنی نادر و نایاب کو کاڑھنے کی سعی کی ہے۔ آجے دیکھیں کہ غالب اس سے کیسے عہدہ برآ ہوتے ہیں اور بیدل و سبک بندی کے شعرا اس سے کیسے بچتے آئے ہیں:

غالب کا بولنا ہوا شعر ہے:

دیدہ در آں کہ تا نہد دل بہ شمار دلبری

در دلہ سنگ نگر و رقص بتان آزری

یعنی دیدہ وری تو یہ ہے کہ رقص بتان آزری کا جلوہ پنجر کا کلیجہ چیرنے سے پہلے نظر آنے لگے، یعنی کوئی چیز ’مشترک‘ اس سے کہ قوت سے فعل میں آئے ذہن پر ظاہر ہو جائے۔<sup>(3)</sup> یہ معلوم سے نامعلوم کا سفر ہے۔ شاعری میں تخلیق کا سفر بھی معلوم سے نامعلوم کو خلق کرنے کا سفر ہے۔ زبان میں ہر شے معلوم ہو یا ہو سکے ایسا نہیں ہے، زبان میں جتنا معلوم ہے اس سے کہیں زیادہ معدوم ہے۔ مگر زبان کے تاریک حصے اس کے روشن حصوں سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ بیدل کے قول ’شعر خوب معنی عمارت کا ایک مضمون یہ بھی ہے کہ شعر میں معنی عام زبان کی گرفت سے آگے جاتا ہے، یعنی معنی فقط اتنا نہیں جتنا لفظ بیان کر سکتا ہے۔ مراۃ الکمال سے روایت ہے کہ ناصر علی سرہندی نے جب کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے تو بیدل نے حذارت آمیز قسم کے ساتھ جواب دیا کہ ”وہ معنی جسے آپ تابع لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی

لفظ میں نہیں سہکتی۔“ (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: باب ششم، پیدل)

زبان افتراقیت میں بندھی ہوئی ہے۔ ہر چند کہ لفظ سے لفظ کا سفر معلوم سے معلوم کا سفر ہے، معلوم سے نامعلوم کا نہیں، زبان محویت سے آزاد نہیں۔ جب ہم رات کہتے ہیں تو رات کا تصور دن سے قائم ہوتا ہے، جب ہم زندگی کہتے ہیں تو موت، بلندی کہتے ہیں تو پستی، ٹیک کہتے ہیں تو بد، سیاہ کہتے ہیں تو سفید، یعنی معنی افتراقیت سے تشکیل پاتا ہے۔ زبان اپنے دائرہ عمل کی غلام ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ سے مراد ایک اور لفظ ہے جو معلوم سے معلوم کا سفر ہے جبکہ تخلیقی زبان معلوم سے نامعلوم کو کاڑھنے کی سعی کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں یہ لفظ کے جبر سے آزاد ہونے کی لامتناہی جستجو سے عبارت ہے۔

لیکن زبان صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہے، تخلیقی زبان میں صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہوتی ہے۔ خاموشی زبان کی محویت اور آلودگی کے رنگ کو کاٹتی ہے اور اسے اس کے عامیانه پن سے نجات دلاتی ہے۔ لفظ اور لفظ کے بیچ جگہ خالی ہے، یہ خالی جگہ خاموشی ہے، خاموشی نہ ہو تو لفظ کا وجود ہی نہیں، لفظ سطر اور سطر کے بیچ میں ہی نہیں اسطور نہیں، لفظ اور لفظ میں یا لفظ کے حاضر و غائب معنی میں بھی نہیں اسطور ہے۔ بین اسطور نہ ہو تو سطور یعنی متن کا وجود ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بین اسطور جتنا روشن ہوتا ہے تخلیقی زبان اتنی ہی کارگر اور پاکدامن ہوتی ہے۔ عام زبان ترسیل کے بعد ڈاکل ہو جاتی ہے، تخلیقی زبان لفظ ترسیل ہی نہیں کرتی یہ ابلاغ بھی کرتی ہے، چونکہ ابلاغ کرتی ہے اس لیے ترسیل کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، یعنی قرأت و قرأت زندہ رہتی ہے، وقت کے نمود پر زندہ رہتا تخلیقیت کی شرط ہے، اس کی سب سے بڑی پہچان اس کی پاکدامنی ہے، پاکدامنی نہ ہو تو تخلیقی زبان اور عام زبان میں فرق نہیں۔

دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور اتوا کا کھیل، خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پائی ممکن ہے نہ معنی ریختی، نہ معنی در معنی اور نہ جس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنی حاضر و معنی غائب سب



غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس کی تحدید سے آزاد کرتی ہے اور معلوم میں نامعلوم کا درکھلاتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانہ پن سے تصادم کا عمل ہے، یہ رواج عام یا مذاق عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے جو بہ اعتبار نوع جدلیاتی ہے۔ لیکن قاری سے مفر بھی نہیں۔ غالب کا نوٹری میں بیدل کی طرف ہے اختیار نہ کہنیا یا روش عام سے بہ شدت مخبر ہونا مجبوری تھی کیونکہ یہ طبیعت کا اقتضا تھا۔ آگرہ میں مرزا کے عجیب و غریب اشعار پر عام لوگوں کے اعتراض کرنے پر مرزا نے بھڑک کے جو رہائی لکھی تھی اس کی اصل شکل اعظم الدولہ سرور کے تذکرہ عمدۂ منتخبہ میں محفوظ ہے۔ (4)

اس وقت مرزا کی عمر چودہ پندرہ برس سے زیادہ نہ تھی۔ اس رہائی میں اس وقت صاف صاف انھوں نے ایسے لوگوں کو 'جائل' کہا تھا:

مشکل ہے زبں کلام میرا اے دل  
ہوتے ہوں طول اس کو سن کر جائل  
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش  
گویم مشکل و مگر نہ گویم مشکل

بعد میں دہلی جا کر انھوں نے 'جائل' کو 'خنورائے کمال' کے معنی دار و پیرایہ میں بدل دیا (5) (سن سن کے اُسے خنورائے کمال)۔ غالب کا اضطراری predicament جو ان کی جدلیاتی طبیعت کا اقتضا تھا، یہاں صاف ظاہر ہے۔ اور تو اور حالی نے اس رہائی پر جو تبصرہ کیا ہے، اس میں بھی غالب کی اضطراری مجبوری اور جدلیاتی وضع کا کھلا اعتراف موجود ہے:

”اس اخیر کے مصرع میں دو معنی پیدا ہو گئے ہیں، ایک یہ کہ اگر ان کی فرمائش پوری کروں اور آساں شعر کہوں تو یہ مشکل ہے کہ اپنی طبیعت کے اقتضا کے خلاف ہے اور آساں نہ کہوں تو یہ مشکل ہے کہ وہ نرا مانتے ہیں۔ اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس باب میں صاف صاف کہتا ہوں تو خنورائے کمال کی باتیں اور کلمہ دہانی ظاہر کرنی پڑتی ہے اور اگر صاف صاف نہ کہوں تو آپ ملزم ٹھہرتا ہوں، پس ہر طرح مشکل ہے۔“ (6)

غالب کی طبیعت کے اتکھٹا کا حال ظاہر ہے۔ بیدل اس معاملہ میں غالب سے دو ہاتھ آگے ہی تھے۔ دونوں کی طبیعت میں بلا کی مطابقت ہے، زبان کے عامیاناں اور پیش پا افتادہ سے گریز کا یہ جذبہ عوام الناس سے حقارت تک پہنچتا ہے:

زابطے جہاں پیو وہ دور سرکش بیدل

اگر ہارے ہماری التفات چوست با خرما

(بیدل تم دیا دونوں کے ساتھ بیکار سرکیوں مارے ہو، تمہارے پاس کوئی بوجھ

تو ہے نہیں، مگر گدھوں سے کیا کام؟)

غالب نے بھی ایک جگہ دنیا کے جاہلوں کو گدھے قرار دیا ہے۔<sup>(7)</sup> غالب کی شاعری کا ظہور ان کے عہد کے لیے کسی صدمہ سے کم نہ تھا۔ دیکھا جائے تو غالب کا مطلع سر دیوان ہی غالب کو عامیاناں منظر نامہ سے یکلفت الگ کر دیتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا 140

کاغذی ہے ہیومن ہر مکیہ تصویر کا (نخ)

اس غزل کے جو پانچ شعر حداول دیوان کے انتخاب میں آئے ہیں اُن میں سے تین 19 برس سے پہلے کی عمر کے ہیں، دو کا اضافہ حیدرآباد کے وقت یعنی لگ بھگ 25 برس کی عمر میں ہوا، اسی میں ذیل کا شعر بھی ہے جو غالب کی جدلیاتی وضع کا کھلا اعلان نامہ ہے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بجھائے 140

خدا کا عطا ہے اپنے عالم تقریر کا (ق+)

اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اُس وقت غالب اپنے خود مرکب حقیقی جدلیاتی اضطراب اور گرد و پیش کی عامیاناں شعریات سے انحراف میں اسے نکلن تھے اور انھیں اپنے اندر کی آگ اور اپنے حرف کی صداقت پر اتنا اعتماد تھا کہ زمانے کو مسترد کرنے میں انھیں مطلق کوئی تردد نہ تھا۔ وہ علی الاعلان بیدل سے اپنی ذہنی قربت اور وابستگی پر فخر کرتے ہیں۔ روایت اول (نخ) کے دور میں وہ ’نگار بہار ایماہی بیدل‘ (141) یا

’عصاے خضر صحرائے خن‘ (151) یا ’آئینک اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل‘ (176) یا ’طرز بیدل میں رہنمائی کہنا‘ اسد اللہ خاں قیامت ہے‘ (138) کہتے ہوئے نہیں جھکتے۔ بعد میں بوجہ یہ نے کم ہوتی مگی جس سے بحث پہلے کی جانچ ہے (دیکھیے باب ششم) لیکن یہ بھی معلوم ہے کہ بیدل کے اثرات جو غالب کے لاشعور اور تخلیقیت کی گہرائیوں میں پیوست ہو چکے تھے وہ زندگی بھر ساتھ رہے۔ مسئلہ دراصل فقط غرابیت اور اشکال کا نہیں تھا، مسئلہ ذہنی افتاد و اضطراب اور تخلیقی اقتصاد کا بھی تھا۔ غالب چاہتے بھی تو اس وضع سے بے نیاز نہیں ہو سکتے تھے۔ ’میں وہ سبزہ کہ درہاب آگاتا ہے مجھے‘ (254) کی طرح غالب کی تخلیقیت کی تنقید دو دم کا جو ہر جدلیت میں بجا ہوا تھا۔ لگتا ہے ان کا ذہن و شعور خیال کو اس کی جدلیاتی جہات کے ساتھ بجلی کے کوندے کی طرح انگیز کرتا تھا اور معمولہ عامیانہ یا مانوس کو ٹھکرا کر چلتے بچتے قسموں کی طرح کچھ دھندلے کچھ روشن معنی کے ان دیکھے ان چھوئے یا انوکھے خطوط کی جلوہ گسٹری بنے سے بنے پیرایوں کا تقاضا کرتی تھی، اس سنی و کاوش میں غالب نے سبک بندی کے دیز اور باریک تجزیہی اسالیب سے بھی بیش از بیش استفادہ کیا اور استعارہ سازی، تشبیہ کاری، ترکیب تراشی اور جملہ دستیاب شعری لوازم سے بھی جتنا کام لے سکتے تھے خوب خوب کام لیا۔ اشکال و اہمال، دہازت، معنی خیزی اور خاموشی کا مسئلہ غالب کا مرکزی مسئلہ ہے۔ ’گویم مشکل و گرد گویم مشکل‘ کا مسئلہ غالب کے یہاں رمی یا روایتی نہیں، اس کا تعلق ان کی طبیعت کے اقتصاد و افتاد و افتادہ تخلیقی عمل کی نوعیت اور ذہن و شعور کی نادرہ کاری کے بنیادی مسئلہ سے ہے۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ خاموشی سے شوبھا صرف ایک قدم ہے۔ ’شونیم‘ کا ایک مطلب ہے سناٹا، سکوت، خاموشی، خلا۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی کہ شونیم کے بغیر کوئی عدد، کوئی ’قد ز بڑے‘ سے بڑی یا چھوٹے سے چھوٹی نہ صرف مکمل نہیں، وجود ہی نہیں رکھتی۔ یہ دانش انسانی اور معنی کا سب سے بڑا خزانہ ہے۔ یہ معنی یا حقیقت کی گندہ اور کلید ہے۔ پانچویں باب میں شونیم اور خاموشی کے مسئلہ سے بحث کرتے ہوئے ہم نے لکھا تھا بورہی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطہ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو خشک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ زبان ایک تشکیلی محض ہے جو رواج عام (routine) یا عامیانہ پن کا

فکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جاسکتی ہے۔ زبان عمومیت میں قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پاسکتی، یا حقیقت کی زد کو بیان نہیں کر سکتی۔ زبان شفاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے، مراد ہے موضوعیت یا عمومیت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور قہمیں ہے۔

شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رسیہ (रस) یا بھید یا انسانی مقدور یا معنی کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے 'خاموشی' یعنی شونیتا سے بہتر ہیرا یہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی واک (वाक्) سخن خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر 'سا' خاموشی کے مشاغل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'انند' کی نادر سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لاحدود کی نوید ہے۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھولتی ہے اور لاحدود و مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔

186 بسان ہبزہ رگ خواب ہے زباں انہاد

کرے ہے خامشی احوال بیخوداں پیدا (خ)

227 ازخود گزشتگی میں خوشی پہ حرف ہے

موج خبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (خ)

234 غموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے

نگاہ دل سے قرے سرمہ سا نکلتی ہے (خ)

بہار شوق و چمن تھک و رنگ گل دلچسپ

ضمیمہ بارغ سے پا در حنا نکلتی ہے (خ)

235 ہوں یہ دلائے دو عالم صورتِ تقریرِ اسد  
(ج) فکر نے سوہنی غمش کی گریانی مجھے

343 گر غامشی سے فائدہ اٹھائے حال ہے  
(ق) خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

381 نشوونما ہے اصل سے غالب فروغ کو  
(ق+) غامشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

شریعتِ زبان کی حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ حدود کو تحلیل کرنے، نیز زبان کی موضوعیت اور صمیمیت سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔ حیران کن ہے کہ یہی کشاکش غالب کی تخلیقی افتاد کا بھی مسئلہ ہے۔ کچھ تو وہ ہے کہ غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر ملے ہیں جہاں زبان کے پر چلتے ہیں۔ غالب کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمولہ کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تمنا اور تڑپ ہے یا آگہینے کے جھنڈی سبھا سے پھٹنے کا جو کرب ہے، اس باطنی درد و اضطراب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں۔ یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

یہ مسئلہ اتنا خارجی نہیں جتنا داخلی و باطنی ہے۔ معلوم و موجود سے نامعلوم و ناموجود کے سفر سے فقط شعرا ہی نہیں، اولیاء، صوفیاء، یوگی اور رشی بھی جھومتے رہے ہیں کیونکہ وہ بھی زبان کی رسمیت و صمیمیت سے دور ہو کر باطنی تجسس کا سفر طے کرتے ہیں۔ باطنی و روحانی جستجو اور تخلیقیت میں خیالِ آفرینی کے اُن دیکھے جزیروں کی باز آفرینی کی جو اندرونی تڑپ ہے اس کی سعی و اضطراب میں فرق زیادہ نہیں، نوعیت ایک ہے فقط مقصود الگ الگ ہے۔ غالب کا مسئلہ روحانی نہیں لیکن حقیقت کو انگیز کرنے (یا حسنِ معنی یا احساسِ آزادی کو پانے) کی غالب کی تخلیقی سعی و جستجو نیز گدازِ تخلیقی و اضطراب یوگیوں اور صاحبِ بصیرت عارفوں سے کسی طرح کم نہیں۔ بیدل کی طرح غالب بھی کئی بار اپنے تخلیقی تجربہ میں استغراق و استغاب کی اسی سطح پر ملے ہیں جہاں زبان کے پر چلتے ہیں یا جہاں زبان رکی

معنی سے تھی اور اندر سے خالی ہو جاتی ہے، یا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہو جاتے ہیں، یعنی خاموشی جو ذہن و خیال کا جوہر اور اظہار و ابلاغ کا سرچشمہ ہے۔

یہ مماثلت یہاں صاف دکھائی دیتی ہے کہ شوبیتا کا سفر بھی نفی اساس اور غیر روحانی ہے، معلوم و مانوس کو رو کرنے، طرفوں کو کھولنے اور یہ جاننے کی سعی کا سفر کہ زبان کا صومیت شعار عمل اندر سے خالی ہے اور حقیقت یا خیال کی تلخ خاموشی ہے اور سخن جو کچھ اور بتاتا بھی ہے اسی جوہر سے ہے۔ یاد ہوگا کہ بیدل نے بھی 'عرفان' میں سخن کے حوالے سے اس نوع کی گفتگو کی ہے کہ خاموشی معنی سے لبالب بھری ہوئی ہے۔ (بھی بات کبیر اور صوفیا بھی بار بار کہتے ہیں۔ دیکھیے باب چہارم) غالب کے یہاں بھی یہ مسئلہ اور اس سے خبر آرزائی روز اول سے ملتی ہے۔

غالب عارف نہیں ہیں لیکن ان کے حقیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بخودی کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا راستہ بخودی یا فنا کا نہیں، اُن کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعے ظلم کدہ کا نکات کے رو برو ہوتے ہیں اور جہاں معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔ غالب جدلیاتی وضع سے خاموشی کے اُس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو اُن کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی ہے کہ نیرنگ معنی کے ظلمات کے رو برو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو عامیانہ یا معمولہ کو رو کرتی ہے، یا جہاں بظاہر لفظ بے صدا ہو جاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں مصطلحات اور الفاظ ہیں لیکن ظلمات حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یہی تناقضات کی زبان یا بے زبانی کی زبان ہے۔

یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں۔ جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان ایٹور فقط سنسکرت جانتا ہے، سنسکرت دیوانی ہے، دیوتاؤں کی زبان، دیوتا صرف سنسکرت جانتے ہیں۔ کوئی غیر ذات سنسکرت کو چاند لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈالوا دیتے تھے۔ زبان کنوا دیتے تھے۔ یہودیوں کا خدا فقط عبرانی جانتا ہے، عیسائیوں کا انگریزی، کسی کا عربی، کسی کا چینی، کسی کا جاپانی، گویا

خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدہ کائنات فقط ایک زبان سے نکلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔ غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت اس محاورہ کی بازیافت کرتی ہے۔ زبان کی آلودگی نے انسان کو چھوٹا، محدود اور تنگ نظر بنا دیا ہے، شخصیتیں سکڑ گئی ہیں، انسان اپنے اندر بند ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پایاب ہو جانے کے خلاف احتجاج ہے۔ غالب کا محاورہ عرفان و سلوک کا نہیں، معنی آفرینی، حسن پردہ و کثیرالنجسیتی کا ہے اور اس کی گرہ وہاں کھلتی ہے جہاں عمومیت اور کثافت گرد کی طرح زبان سے گر جاتی ہے اور انسانیت اپنی فطری معصومیت کی بے لوث زبان سے نکلے لیتی ہے۔ رمضان کے مہینے میں آزدہ نے جب غالب کو چوس کر کھیلے ہوئے دیکھا تو کہا، سنا ہے رمضان کے دنوں میں شیطان بند رہتا ہے۔ غالب نے کہا، یہی تو وہ کوٹھری ہے جہاں شیطان بند ہے۔

ایک ایسے دور میں جب انسان خدا کی زبان جاننے کا دعویدار تو بہت ہے لیکن خدا تو دور رہا، ایک انسان دوسرے انسان کی زبان نہیں سمجھتا۔ عقیدوں، فرقوں، ذات برادر یوں، مسلکوں اور زبانوں کی ریل پیل میں انسان انسان سے، انسانیت کے حسن سے، محبت سے، اس کی معصومیت سے دور ہو گیا ہے، غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے، یہ زندگی کے حسن و نشاط، اعتبار و آنگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو ازسرنو بحال کرنے کی شاعری ہے۔ ذیل کے اشعار کو قدرے اطمینان سے ملاحظہ کریں از خود اندازہ ہوگا۔

طرز آفرین تکتہ سرائی طبع ہے

44

آئینہ خیال کو طوطی نما کہوں (مء، نخبہ)

(یہ شعر رخ سے پہلے مء، نخبہ میں درج ہوا یعنی جب غالب کی عمر 18 سال تھی)

طاؤس در رکاب ہے ہر ذرہ آہ کا

146

یارب نفس غبار ہے کس جلوہ گاہ کا (نخ)

- 166 جگر سے ٹوٹی ہوئی ہوگی شاں پیدا  
(غ) وہاں رزم میں آخر ہوئی زباں پیدا
- 176 آنکھ عدم نالہ پہ کھسار کرو ہے  
(غ) ہستی میں نہیں شوقی ایجاب صدا بچے
- 186 ہوں غموشی مجھن حسرت دیدار اسد  
(غ) مژہ ہے شانہ کش طرز، گفتار ہنوز
- 207 ادب نے سوئی ہمیں سرمہ سائی حیرت  
(غ) زباں بست و چشم کشادہ رکھتے ہیں
- 211 دیتا ہوں کشمکش کو خن سے سر تیش  
مضطرب تار ہائے گلوے بریدہ ہوں
- 228 فکرِ خن بہانہ پرداز خانگی  
(غ) دود چراغ سرمہ آواز ہے مجھے
- 238 کو نفس و چہ طہار جرأت مجز آشکار  
(غ) در تیش آباد شوق سرمہ صدا نام ہے
- 239 چشم خواباں خانگی میں بھی نوا پرداز ہے  
(غ) سرمہ تو کہوے کہ دود فطرت آواز ہے
- 240 شوقی اظہار غیر از دشت بھنوں نہیں  
(غ) لیلیٰ معنی اسد مہمل نظمیں راز ہے
- 241 کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جائے  
(غ) بے تکلف اے شراب چستہ کیا ہو جائے



- 245 گزار تہا ہوں گنگھن تہا ہوں  
(ع) صد تالہ اسد بلبل در بحر زہاں دانی
- 247 زہاں سے عرض تہاے خاشعی معلوم  
(ع) مگر وہ خانہ برآمداز مہنگلو جانے
- 252 گدائے طاقب تقریر ہے زہاں تجھ سے  
(ع) کہ خاشعی کو ہے پڑایہ کہاں تجھ سے
- 340 نے سر و برگ آرزوئے رہ و رسم مہنگلو  
(ق) اے دل و جانِ خلق تو ہم کو آشنا سمجھ
- 344 دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی  
(ق) اے بے دماغ آئینہ تماشال دار ہے
- 349 نہ ستائش کی تہا نہ صلے کی پردا  
(ق) مگر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی
- 357 نہیں کر سر و برگ اور اک معنی  
(ق +) تہاے نیرنگ صودت سلامت
- 360 ہاتھ دو دل سے بچی گری کر اندیشے میں ہے  
(ق +) آگیند تھکی صہبا سے پھٹلا جائے ہے
- 383 گنجینہ معنی کا ظلم اس کو سمجھیے  
(1833) جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے
- 397 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا  
(1847) بات کرتے کہ میں لب محمد تقریر بھی تھا

غالب نے اس راز کو پالیا تھا کہ عام زبان خواجہ سگ پرست کے چنے کی طرح ہے جو اپنی ہی دم کو پکڑنے کی کوشش میں کاوے کا قار ہوتا ہے۔ جبکہ زندگی ایسی پھیلی ہے جو عام زبان سے پوچھی نہیں جاسکتی، یہ ایسا مجید ہے جسے عام زبان جو سیاہ و سفید یا دو اور دو چار میں ہی ہوئی ہے کھول نہیں سکتی۔ منطق یا علم جدلیات بھی اس تناظر میں لغو محض ہے کہ وہ فقط دوسرے فریق کو غلط ثابت کر سکتا ہے، نئے اور نادر کی تشکیل سے عاجز ہے۔ روایت ہے کہ سسلی کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا، ”سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔“ سقراط نے پوچھا، ”تم سسلی سے آئے ہو؟“ نوجوان نے کہا، ”ہاں،“ ”تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟“ یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور عقل محض دونوں منطق اساس ہیں۔ یہ بحث تو کر سکتے ہیں، فریق کو غلط تو ثابت کر سکتے ہیں، کائنات کی سزیت کے رازدان نہیں ہو سکتے۔ زندگی کی سزیت معمولہ زبان و ذہن سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ جدلیات نفی کے تقابل سے غالب کئی بار غیر معنی نوع کے تجربہ کے رد پر ملتے ہیں۔ غیر زبان یا بے صدا زبان اسی قبیل سے ہے۔ غالب کی شعریات باور کراتی ہے کہ عام زبان کی درجہ بندیاں اور تضادات عقل عام کے قائم کردہ ہیں۔ یہ اصل نہیں ہیں، دن رات میں رات دن میں، اندھیرا اچالے میں اچالا اندھیرے میں، خط دائرے میں دائرہ خط میں بدل جاتا ہے، چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں، تضادات کی انفرافیت اتنی اصل نہیں جتنی عرف عام میں نظر آتی ہے۔ یہی معاملہ حسن و عشق، ہجر و وصال، قرب و دوری، نشاط و غم یا رنج و راحت کا ہے۔ یہ سب زندگی کے معنائی اسرار کے متنوع ہیراے ہیں۔ اور ان کے مجید یا ان کی گمہ میں اترنے کا ایک ہیرا یہ زبان کی انفرافیت اور محویت کو شق کرنے یا اس سے درا ہونے کا ہے جس کی قدیمی مثال شوقیتا میں ملتی ہے یا جدلیات نفی کے ان ہیراؤں میں جو دانش ہند اور سبک ہندی سے چلے آتے تھے۔ غالب کی ارضیت آشنا اور انسان اساس شعریات میں یہ جدلیاتی ہیراے ایک آرٹ، ایک کمال فن کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں جو عبارت ہے زندگی اور انسانی رشتوں کو بہت در

جہت کھولنے، حیرت کدو، کائنات کے خیرنگ نظر سے معنی کی گونا گوں کیفیات کو اخذ کرنے اور کشف و بصیرت کا کبھی نہ بند ہونے والا در وا کرنے سے۔

خاموشی کو زبانوں کی زبان یا خاموشی کو لسانی عمل کا حصہ سمجھنے کی روایت مختلف تہذیبوں میں مختلف جڑیوں میں ملتی ہے اور دنیا بھر کی متصوفانہ فکر کا حصہ ہے۔ اسلامی روایت میں بھی چلہ کشی، ذکر خفی، استغراق، جذب و کشف، بیخودی، گمشدگی، مختلف تصورات کے مختلف درجات اور مقامات ہیں۔ لیکن جیسا کہ ہدایات لئی کی فلسفیانہ روایت سے بحث کرتے ہوئے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ”نمون“ (نمونہ) (خاموشی) بطور باطنی واردات کا جیسا فلسفیانہ نظام دانش ہند میں چینی روایت سے بھی پہلے پایا جاتا ہے ایسا شاید کہیں نہیں ہے۔ بعض روایتوں میں اسے بطور ’یوگ‘ یا بطور ’دھیان‘ اختیار کرنے کا بھی چلن رہا ہے۔ یا پھر language of unsaying ہے، یعنی جو نہیں کہا جاسکتا اس کو کہنے کا عمل یا بذریعہ استغراق (دھیان) باطنی واردات کے کشف کا عمل۔ یہ ظاہری آنکھوں کے عمل سے ہٹ کر دیکھنے اور سوچنے کا عمل ہے، اس ذہن و شعور سے نہیں جو میکا کی زبان کی محویت کا شکار ہے۔ زبان تعینات میں قید ہے۔ داخلی واردات مذہبی ہو یا حلقہ قیامت کی زبان سے ورا ہو جاتی ہے خصوصاً جب وہ یکساں و نادر ہو، معنائی ہو یا سرایت کی کیفیت رکھتی ہو۔ داخلی واردات کی یکسانی میکا کی ذہنی و شعوری عمل سے آگے جانے میں ہے اس لیے کہ زندگی اور کائنات بجائے خود معنی ہے، چنانچہ اس کے اسرار میں اترنے کا عمل بھی معنائی اور سرایت مملو ہے۔ آج کل ایسے کھلونے عام ہیں (Sudoku) جن کے مختلف اجزاء کو آگے پیچھے سرکاتے رہنے سے حل نکل آتا ہے۔ ایک فلسفی کا قصہ ہے کہ کمرس کے موقع پر اس نے اپنے بچے کو تختہ دینے کے لیے ایک معنائی puzzle خریدنا چاہا۔ سیلز مین جو بھی puzzle لاکر دیتا فلسفی جو خود ریاضی و منطق کا ماہر تھا اسے چنگی میں حل کر دیتا۔ اس نے فرمائش کی کہ کوئی ایسا کھلونا لاؤ جو پرانے آسان کھلونوں سے الگ ہو جس کے حل کرنے میں کچھ ذہنی مشقت بھی ہو۔ سیلز مین نے ایک اور کھلونا لا کے دیا۔ فلسفی نے کافی مغز ماری کی، اب کی puzzle نے حل ہو کر نہیں دیا۔ فلسفی نے شکایت کی کہ یہ تو بیکار ہے، یہ تو حل

ہو کر نہیں دیتا، میں ماہر ہو کر اسے حل نہیں کر سکتا تو بچے کی طرح حل کر سکے گا۔ دکا مار نے کہا اس کی ساخت ہی ایسی ہے کہ کوشش کے باوجود لاپٹل رہے۔ یہ کھلونا دنیا کی مثال ہے۔ دنیا ایسی puzzle ہے جو حل ہوتی نہیں سکتی۔ بیدل نے کہا تھا ”دنیا ایسا معرہ ہے جو سمجھ میں نہیں آ سکتا۔“ (دیکھو باب ششم)

کائنات ایک معرہ ہے، خاموشی کا تفاعل اور جدلیاتی جہز ایسے اس کے رومرو ہونے اور اس کے طلسمات و نیرنگ نظر سے معنی کا نور کاڑھنے اور بحال آفرینی کا کارگر طور ہیں۔ غالب کے اردو کلام سے کچھ مثالوں کو ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ سبک ہندی میں یہ روایت صدیوں پر محیط ہے اور قہوں تک اتری ہوئی ہے۔<sup>(8)</sup> مرثی سے غالب تک کچھ اشعار دیکھیے، قند پارسی کی اپنی روایت ہے، مقامی جڑوں کا فلسفیانہ تفاعل کارگر نہ ہو اس سے انکار ممکن ہی نہیں:

مرثی

منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہل رحر  
لوح و قلم گذاشتہ تحریر می کنند  
(نقل نظر نہ آئے تو بھی اس کا منکر نہ ہو، اہل رحر تو لوح و قلم کو ہٹا دیتے ہیں  
اور تحریر کرتے ہیں)

مرثی

زباں زکوتہ فردماند و راز من باقیست  
بہنامت سخن آخر شد و سخن باقیست  
(زباں نکت بیان کرنے سے عاجز رہ گئی راز تو ابھی باقی ہے، سخن کی بہنامت  
تمام ہوئی لیکن سخن باقی ہے)

مرثی

یک سخن نیست کہ خاموشی ازاں بہتر نیست  
نیست علمے کہ فراموشی ازاں بہتر نیست  
(ایک بھی سخن ایسا نہیں کہ خاموشی اس سے بہتر نہ ہو، ایک بھی علم ایسا نہیں کہ  
فراموشی اس سے بہتر نہ ہو)

عمر قلی میلی

سازد خوش تا من حیرت فزودہ را  
 گوید شنودہ ام سخن باشنودہ را  
 (تاکہ میں حیرت زدہ خاموش ہو جاؤں، معشوق کہتا ہے اس نے وہ بات من لی  
 ہے جو اس نے سنی ہی نہیں)

ظہوری

تو ادا سنج نہ ای ورنہ تھا نخل نگہ است  
 تو سخن سنج نہ ای ورنہ خوشی سخن است  
 (تو ادا سنج نہیں ورنہ تھا نخل بھی نگاہ ہے، تو سخن سنج نہیں ورنہ خوشی بھی سخن ہے)

فیضی

کافہ و کلک چہ از سوز دلم برتابد  
 طس و خاشاک بکلف دایم و آتش تیز است  
 (کافہ و کلم میرے سوز دل کو نہیں پا سکتے، خس و خاشاک میری مٹھی میں ہیں اور  
 آگ بھڑکی ہوئی ہے)

نظیری

جو ہر بخش من در تہ زنگار بماند  
 آن کہ آئینہ من ساخت نہ پرداخت دروغ  
 (میری بخش کا جو ہر زنگاری تہ میں چھا رہا، انہوں کہ جس نے میرا آئینہ بنایا  
 اسے پوری طرح نہ چمکایا)

ناصر علی سرہندی

زگنای طرازد کارواں ہا شہرت عطا  
 خوشی چون زرد بیروں شود شور جرس دارد  
 (عطا کا نظریہ آتا اس کی مسلسل شہرت کا باعث ہے، خوشی بھی جب حد سے گزر  
 جاتی ہے تو جرس کا شور بن جاتی ہے)

بیدل

سازِ وحشت ہیچنے ساکن نیست  
ظاہر ہرچند پر زند باطن نیست  
گو ہر دو جہاں بہ گفتگو خوں گردو  
حرفے کہ خاموشی پہ رسد ممکن نیست

(سازِ وحشت دراصل خاموشی نہیں ہے۔ ظاہر کتنا ہی زور دار ہے، باطن نہیں ہو سکتا ہے۔ دونوں جہاں گفتگو میں بھلے ہی خون ہو جائیں، حرف جو خاموشی تک پہنچ جائے اس تک پہنچنا ممکن نہیں)

بیدل

بانیچ کس حدیث نہ گفتن نہ گفتہ ام  
برگوش خویش گفتہ ام و من نہ گفتہ ام  
(میں نے کسی سے نہیں کہا کہ حدیث الٰہی سے نہ کہ، یہ بات میں نے فقط اپنے کان میں کہی ہے اور میں نے نہیں کہی ہے)

بیدل

اے ہما آئینہ کز درد تحافل ہائے حسن  
خاک شد در زیرِ رنگ و جوہرے پیدا نہ کرد  
(ہائے کچھ کیسے آئینے حسن کے تحافل سے رنگ کی تہ میں دبے رہ گئے اور ان کا جوہر باہر نہ آ سکا)

بیدل

اے ہما معنی کہ از نامحری ہائے زباں  
باہر شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند  
(الحسن کہ کبھی کبھی ہمارے معنی زبان کی نامحری سے راز کے پردوں میں دبے رہ گئے)

بیدل

نہست بیدل غیر از اظہار عدم اندر جہاں  
تالوشتی پردہ از رخ برگزند آواز بود

(بیدل عدم کے اظہار کے سادہ دنیا میں کچھ نہیں ہے، جیسے ہی خوشی رخ سے غلاب  
سرکاتی ہے آواز میں پالتی ہے)

بیدل

خمن اگر ہم معنیست نیست بے کم و بیش  
عبادت نیست خوشی کہ انتخاب نہ دارد  
(خمن بھلے ہی سر بسر معنی ہو اس میں کی بیشی کا امکان رہتا ہے، البتہ عبادت جو  
خوشی ہے اپنا جواب نہیں دے سکتی)

بیدل

گر بہ پرواز و گر بہ سہلی عیدین رقم  
رقم اما ہمہ چا تا نہ رسیدن رقم  
(پرواز یا سہلی سے میں ہر امکان دوڑتا پہنچا اور اگر چہ ہر جگہ پہنچا، لیکن گویا نہ پہنچنے  
تک پہنچا)

غالب

خمن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر  
نہ شود گرد نمایاں زرم تو سن ما  
(بھرا خمن (برخائے لطافت) تحریر کی زد میں نہیں آ سکتا، میرے رم تو سن کی  
غولہ ہے کہ اس سے گرد نہیں آتی)

غالب

دہا شدش خنہ کشن توں پہ کاندہ زد  
برو کہ خواجہ طہر ہاے معدنی دارد  
(اس کا کوئی خن کاغذ پر نہیں لکھا جاسکتا، خبر کرو کہ میرے پاس گھر ہیں جو معدن  
ہی سے نکالے جاسکتے ہیں)

غالب

طول سحر شوق چہ پری کہ دریں راہ  
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما  
(سحر شوق کی دودی کو کیا پوچھتے ہو کہ طود صدا ماند گرد جس سے جھونگی ہے)

جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات جدلیات عربی مادہ 'جدل' سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے، بمعنی منطقی بحث و استدلال کا علم یا معمول جسے کسی قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کے لیے بروئے کار لایا جائے جیسا کہ اوپر ہم نے سسلی کے نوجوان کے معاملے میں دیکھا۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانت اور ہیگل کی مرہون منت ہے، لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور انگلز کے 'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریہ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا استخراج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر منقلب ہو جاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ عام ہوئی۔ لیکن دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنیشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے جدلیات نفی کے بطور، جس میں قضیہ در قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل 'برہم' (ذات مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔ (دیکھیے باب سوم)

Negative Dialectics اور نو کی مشہور کتاب کا بھی نام ہے جس میں کانت اور

ہیگل کی جدلیات کو چیلنج کیا گیا ہے (1966، انگریزی ترجمہ 1973)۔

مارکس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے ہیگل کی جدلیات کو جو سر کے بل کھڑی تھی پیروں پر کھڑا کر کے اس کی کایا پلٹ کر دی، اسی طرح بودھی فکر بالخصوص ناگارجن نے اپنیشدوں کی مادرائی جدلیات کو مایا اور آتما پر اتما کے پتھر سے نکال کر غیر مادرائی ارضیت اساس 'خونیّت' میں بدل دیا۔ جو انسانی آگہی و دانش کا نقطہ انتہا ہے اور جس کی رو سے کسی بھی شے کا وجود بالذات طور پر ثابت نہیں، ہر ہر شے چونکہ قائم باخیر ہے، اس لیے 'خونیّت' یعنی محتاج اصل ہے۔ نفی در نفی کا یہ فلسفہ اس حد تک بے لوث، منزه اور انکاری ہے کہ اس میں کسی نوع کے جوہر یا ذات مطلق کی گنجائش نہیں (تفصیل کے لیے دیکھیے باب چہارم)۔ دوسرے افکوں میں جہاں ہیگل کی جدلیات ذاتی تفوق پر استوار ہے یا



مارکس کی جدلیات مادیت اساس ہے، یا انپنڈوں کی جدلیات ماورائیت اساس ہے، اور یہی کیفیت متصوفانہ جدلیاتی رویوں کی ہے جو سب کے سب ماورائیت اساس ہیں، ان سب کے مقابلے میں بودھی شونیت نہ ماورائیت اساس ہے نہ مادیت اساس۔ یہ اس حد تک منزہ اور ریڈیکل ہے کہ اپنی جدلیاتی سوچ کی چیز دھار سے ہر تعین کو کاٹ دیتی ہے، کسی قضیہ کو بند نہیں کرتی اور طرفوں کو کھلا رکھتی ہے۔ کائنات و بیگل کا مقصود ماہن انسانی کے تفوق کو ثابت کرتا تھا، مارکس و انجلز نے اس سے ساجی ساخت کو بدلنے کی بشارت دی۔ دانش ہند یا متصوفانہ فکری رویوں کا مقصود وجود یا ذات مطلق کی سلسلہ کو پانا، یعنی گیان و حیان یا عرفان و سلوک یا معرفت حق کے درجات کو طے کرنا ہے، جبکہ بودھی فکر یا شونیت میں ایسا کچھ بھی نہیں اس لیے کہ حقیقت کی نوعیت لائنل ہے، حقیقت متناقصہ ہے۔ اس کی متناقضانہ نوعیت کو کھولتے جانا اور قبول کرنا ہی اس کی سلسلہ کو پانا ہے۔ شونیت کا مقصود نہ ماورائی ہے نہ غیر ماورائی، یہ نہ اس موقف کے ساتھ ہے نہ اس موقف کے ساتھ، بلکہ متناقضانہ نوعیت کو سمجھنا، طرفوں کو کھلا رکھنا، بے لوث ہونا اور آگہی و آزادی کے احساس پر متوجہ ہونا ہی اس کا مقنا ہے۔

اتنا معلوم ہے کہ جدلیاتی رویے برصغیر کے اجتماعی لاشعور کا حصہ رہے ہیں۔ یہ رویے یہاں کی گونا گوں متصوفانہ شعری لوک روایات میں بھی صدیوں سے بے سست رہے ہیں۔ کبیر، حکارام، بابا فرید، بابے شاہ، شاہ حسین، عبداللطیف بھٹائی وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں (دیکھیے باب چہارم)۔ نور سے دیکھا جائے تو سب ہندی کی فلسفیانہ وجہی کی اور گہرائی پر بھی ان کی چھوٹ پڑتی رہی ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ رویے مجتہد تخلیقی ہیں اور شعری و فکری طور طریقوں اور پیرایوں کو ہمیز کرتے رہے ہیں۔ غالب سے ان کے رشتہ کو جاننے کے لیے یہ سمجھنا ضروری ہے کہ جہاں عرفی و فیضی و نظیری و ظہوری و اسیر و غنی سے لے کر بیدل تک جدلیاتی تخلیقی رویوں کی نوعیت ماورائی ہے، غالب کا معاملہ ماورائی ہوتے ہوئے بھی ماورائی نہیں ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر کا کمال یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت نے صدیوں کی اس ماورائی وحدہ کو کاٹ کے اس کو انسان مرکز اور ارضیت اساس بنا دیا۔ تخلیقی

اعتبار سے یہ ایک غیر معمولی کارنامہ تھا۔ ہر نوع کی طبعی خام کی کثافت و آلودگی سے منزہ کر کے اور معنی کی طرفوں کو کھول کر غالب کی انقلاب آفریں فکر اور تخلیقیت نے غزل کی شعریات کو بے لوث آزادی کے احساس سے سرشار کر دیا۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ غیر معمولی فکری کارنامہ غالب نے کیسے سرانجام دیا۔ یقیناً انھیں کچھ مدد بیدل سے ملی جنھیں یہ مدد روی سے ملی تھی۔ لیکن ان دونوں کی فکر انسان مرکز ہوتے ہوئے بھی یہ اعتبار مقصود ماورائی تھی۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ صدیوں کی ماورائی جدلیات کو جو متصوفانہ رویوں اور شعری روایت میں سر کے بل کھڑی تھی، غالب نے اسے ماورائیت سے منزہ کر کے بیروں پر کھڑا کر دیا۔ ظاہر ہے اس میں جہاں بڑا ہاتھ غالب کی اپنی تخلیقی اوج اور خلقی ذہانت و فطانت کا تھا، وہاں کچھ اثر معنی کے لاشعوری اجتماعی اثرات اور جڑوں کے خاموش عمل کا بھی رہا ہوگا کہ ایسا ہی انقلابی اقدام صدیوں قبل بودی فکر نے ویدائی ماورائیت کی کاپیا پلٹ کر کے انجام دیا تھا۔

بودی فکر (شوبھا) کا کام فقط ذہن انسانی پر دھار رکھنا اور اس کے زنگہ اور کثافت کو کاٹنا اور سوچ کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شوبھا جھٹم آگئی ہے۔ غالب کا ذہن بھی ہر طرح کی ماورائی دھند سے ہٹ کر آگئی اور فقط آگئی سے علاقہ رکھتا ہے۔ غالب کا تخلیقی ذہن دھڑکا یا غالب شعریات شوبھا مماثل اس لیے ہے کہ بودی فکر (شوبھا) کی طرح یہ بھی غیر ماورائی، انسان مرکز اور ارضیت اساس ہے۔ شوبھا کی طرح اس کا مقصود یا منہا بھی فقط آگئی و آزادی ہے۔ شوبھا کی طرح یہ بھی بے لوث فریق ہے۔ ہزاروں برس کی فلسفیانہ روایت میں غیر ماورائی انسان مرکز جدلیات کا کوئی دوسرا قدیمی سرچشمہ سوائے اس کے نہیں ہے۔ یہ بے لوث فریق اس لیے ہے کہ تمام جدلیاتی روایتیں خواہ وہ مغربی ہوں یا مشرقی، کسی نہ کسی حل یا resolution پر منتج ہوتی ہیں، مادی جدلیات غیر طبقائی سماج پر منتج ہوتی ہے، ماورائی فکر عیانی و حیوان پر، متصوفانہ فکر سلوک و عرفان پر، جگہ شوبھا کسی معلوم حل پر منتج نہیں ہوتی سوائے آگئی و آزادی کے احساس کے۔ اسی طرح غالب کا جدلیاتی تخلیقی تعامل بھی کسی حل، کسی مقصود، کسی resolution پر منتج نہیں ہوتا بلکہ

یہ تناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرتا ہے، اور ہر ہر موقف کو رد کرتے اور معنی کا نیرنگ نظر قائم کرتے ہوئے آگہی و آزادی کے احساس کی راہ کھول دیتا ہے۔

دیکھا جائے تو سبک بندی اور غالب کی جدلیاتی فکر کے فیضان جاریہ کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ صدیوں کے سراسر اور زمانی تبدیلیوں کے باوجود جدلیاتی جوہر آج بھی صنفِ غزل کے شعری جہازوں کا حصہ ہے اور اپنے دو نظیم تفاعل کا احساس دلاتا رہتا ہے۔

### دریدائی ٹریس اور غالب شعریات

غالب کی شعریات میں جدلیات کی عجیب و غریب کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کی ساخت میں دو نظیم حرکیات نفی کے تفاعل کو بھی نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ مشرقی روایت بھی اور سوئزر بھی افتراقیت میں زبان کا جوہر دیکھتے ہیں۔ دریدہ ایک قدم آگے بڑھ کر نظریہ Difference کے ذریعے افتراقیت کے جوہر میں التوا کو بھی شامل کر دیتا ہے۔ یعنی معنی نہ صرف نفی کی لازمیّت سے قائم ہوتا ہے بلکہ التوا میں بھی رہتا ہے، کم و بیش وہ نکتہ جو بیدل نے شیخ ناصر علی سے کہا تھا کہ لفظ کا معنی بھی لفظ ہے۔ دریدہ اپنے فلسفہ ردِ تفخیل میں اس کو موجودگی اور عدم موجودگی کی حرکیات سے واضح کرتا ہے، اس ضمن میں گاکزری سمجھ اک نے اپنے ترجمہ میں ٹریس Trace کی اصطلاح استعمال کی ہے جو حاضر معنی یا جس معنی کو قائم کرنا یا جس کی موجودگی مقصود ہے، اس کی اور اس کے غیاب کی کشاکش پر دلالت کرتی ہے۔ معنی کا یہ غیاب جو ہر وقت موجود رہتا ہے اور افتراقیت والتوا کا جوہر ہے Trace ہے۔ سادہ زبان میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہر معنی میں اس کے جدلیاتی غائب معنی کا تفاعل لامحالہ شریک رہتا ہے۔ یعنی وہ شے جسے عرف عام میں ہم معنی کہتے ہیں وہ فی نفسہ ہے ہی جدلیاتی۔

اس بات کو جان لینے کے بعد اب یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ شعریات کے تفاعل میں دو طریقے کار مگر ہیں: زبان اور ذہن۔ غالب کے ذہن کی ساخت جدلیاتی ہے یعنی ان کی فکر میں جدلیاتی طور بھولہ جوہر جاگزیں ہے۔ غالب کا ذہن حقیقت کے ایک رخ پر

اکتفا نہیں کرتا۔ وہ طبعاً بیک وقت حقیقت کی دو طرفی یا ہمہ طرفی کو انگیز کرتا ہے یا سنا مطلب کر کے دیکھتا ہے۔ زبان جو شعریات کا حربہ (tool) ہے، پہلے ہی ٹریس Trace سے متصف ہے، یعنی جدلیاتی ہے، اور جو چیز تعامل قائم کر رہی ہے وہ بھی جدلیاتی ہے تو اس تعامل کی جدلیت دوہری پانکی گنا زیادہ کارگر کیونکر نہ ہوگی، یعنی اس میں زیادہ شدت، زیادہ محق اور بیش از بیش کثیر الجہتی کیونکر نہ ہوگی۔ غالب کی جدلیت حدود و حد ہر گیر اور ہمہ پہلو اس لیے بھی ہے کہ غالب کی شعریات زبان کی جدلیات پر اپنے جدلیاتی ذہن و شعور کا فٹیلہ دکھ کر اسے کیا سے کیا بنا دیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں اسے یک گونہ معنیاتی تاپکاری کے آئینہ سے میں بدل دیتی ہے۔ یقیناً غالب کے یہاں کچھ تو ایسا ہے جو اسے جادوئی عمل بناتا ہے۔ بیدل ہوں، یا غالب لگ بھگ اسی کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغان معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔

### جدلیاتی لفظ

’جدلیاتی لفظ‘ کی اصطلاح ایک ممتاز نقاد نے تقریباً چالیس برس پہلے جدید شاعری کے ماہر امتیاز عناصر کو نشان زد کرنے کے لیے استعمال کی تھی اور اس کی تعریف میں کہا تھا کہ ”جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا بیکر کا حامل لفظ ہے۔“<sup>(9)</sup> یہ اصطلاح زیادہ نہیں چلی، شاید خود مصنف کو از خود اس کا اندازہ ہو گیا کہ جدلیات یا جدلیت میں (خواہ وہ مغرب کے راستے سے آئے جیسا کہ ان کے معاملے میں اس وقت تھا) یا مشرق کے راستے سے، قضیہ اور ردِ قضیہ شرط ہے، یعنی اگر طرفین میں ’ضد‘ یا مخالف نہیں تو وہ جدلیاتی نہیں۔ تشبیہ، استعارہ یا بیکر میں طرفین میں سرشتگی تو ہوتی ہے لیکن یہ سرشتگی مشابہت یا کسی دوسرے پیرایے کی وجہ سے ہوتی ہے، مخالف، ضد، یا ردِ قضیہ یا تھلیب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ، تشبیہ یا بیکر کے معنیاتی تعامل کی نوعیت الگ ہے اور جدلیات کی الگ۔ نیز یہ کہ استعارہ، تشبیہ یا بیکر ہر دور کے ادب میں خواہ قدیم ہو یا جدید قدر مشترک ہیں، اگر جدید شاعری کی وجہ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا بیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اس سے ممیز کیونکر قرار پائے گی، جبکہ جدید شاعری کی شعریات یقیناً

وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔

### کلمہ نفی اور تصویر نفی

اتنا معلوم ہے کہ غالب کی شعریات کے ’کرشمہ و ناز و خرام‘ کی ایک ایک لدا کو یاروں نے گن ڈالا ہے، ترکیب سازی، استعاریت، تشبیہیت، بیکریت، تخیلیت، علامتیت، دفتر کے دفتر موجود ہیں، اسی طرح لوگوں نے انسانیہ، خیریت، استفہامیہ جہات پر بھی خوب خوب لکھا ہے۔ ایسے میں کلمہ نفی یا تصویر نفی پر توجہ نہ ہوئی ہو ایسا ممکن نہیں۔ نفی کے دو چار لفظ اردو کے عام لفظ ہیں اور زبان کے عام چلن کا حصہ ہیں۔ غالب ہی کیوں یہ سب کی دسترس میں ہیں، سب انھیں برتتے ہیں اور ان سے کسی کو مفر نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ کوئی بھی مفرد لفظ یا کلمہ نہتہ جاود نہیں بنتا جب تک کہ وہ کسی نہ نفیس تخلیقی نظام، لاشعوری افتاد و نہاد یا شعریات کا جزو نہ ہو، یعنی جب تک کہ وہ خون کی روانی کی طرح شعری زبان اور جملہ معناتی وسائل و لوازم کے تخلیقی تفاعل کا حصہ نہ ہو۔

یاد ہوگا کہ تیسرے اور چوتھے باب میں ہم نے جدلیات نفی کی فلسفیانہ جڑوں سے بحث کرتے ہوئے دکھانے کی کوشش کی تھی کہ مفرد کلمات نفی صرف دو چار ہیں اور حرکیات نفی لامحدود۔ چنانچہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تحرک کے اعتبار سے حرکیات نفی بالقوۃ زبان کا core ہے۔ یہ اگر کسی نہ نفیس فلسفیانہ نظام کا حصہ ہے تو تخلیقی تفاعل میں مفردات پر ہی موقوف نہیں، یہ ان کے بشمول ہی نہیں ان کے دوا بھی ہو سکتا ہے۔



### شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع

پہلے وضاحت کی جائیگی ہے کہ شونیتا سے مراد کسی نوع کا گیان و حیان یا سلوک و عرفان نہیں، بلکہ فقط وہ نفی اساس جدلیاتی طریقہ کار جو حقیقت متناقضہ کی طرفوں کو کھول دے۔ ہر چند کہ شونیتا بطور ضابطہ فکر کو بودھی مفکرین نے ویدوں اور اپنشدوں سے چلی آرہی باورائیت کو رد کرنے کے لیے رائج کیا، تاہم نکلتے یہ نہ مذہبی فکر ہے، نہ کوئی مذہبی ضابطہ۔

یہ فقط بے لوث سوچنے کا ایک طور ہے یا ایک فکری طریقہ محض۔ کائنات کی قائم باخیر متناقض حقیقت کے رد و رد کا اور آزادی کے احساس کے لیے طرفیں کھول کر دکھا دینے کا۔

☆ یہ بحث بھی پہلے آچکی ہے کہ بودھی فکر نہ ہندو روایت کے برہمنہ سے سروکار رکھتی ہے نہ آتما پر ماتما یا مایا کے مرکزی ویدائی عقیدہ سے۔ کوئی بھی مذہبی عقیدہ یا مسلک سرے سے اس کا مسئلہ ہی نہیں۔ اس کا بنیادی وغیرہ فقط حقیقت زندگی، انسانی صورت حال یا اس کی نوعیت کو سمجھتا ہے۔ شعریات کے ضمن میں ہمارا سروکار فقط اس طریقہ کار یا فنی اساس جدلیاتی فکری منہج سے ہے جو پرت در پرت معمول اور موصولہ کو رد کرتی ہے اور نامعلوم اور نادر کو راہ دیتی ہے۔ یہ اول و آخر ایک تخلیقی رویہ ہے عامیانہ کو منسوخ کرنے اور طرفوں کو کھول دینے کا اور بس۔ یہاں ہمارا سروکار اس کے شعر یاتی اطلاقی نتائج یعنی معنی آفرینی سے ہے جو طور محض ہے شعر یاتی حسن کاری میں جدلیاتی گردش سے معمول اور معلوم کو معکوب کرنے کا اور نادر و نایاب کو سامنے لانے کا، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔

☆ خاطر نشان رہے کہ غالب کا متجاہد معنیاتی حسن کاری اور آزادی و کشادگی کا احساس ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب کا مقصود بدلے کوئی، طر فکی خیال اور نادرہ کاری کی ایسی شعریات طبع کرنا ہے جہاں انسان یا انسان کے درد و داغ، سود و ساز اور نشاط و آرزو کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی، معنی پاشی، معنی ریزی اور معنی گستری کی سب طرفیں کھلی رہیں تاکہ تجزیہ معنی کے طلسمات اور زندگی کے جشن جاریہ کے تیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعر یاتی، ارضی اور انسانی ہے مادرائی نہیں۔ غالب کا تخلیقی و فکری عمل شونیتا کی فنی اساس جدلیات سے ملتا جلتا اس لیے ہے کہ شونیتا فقط ایک تخلیقی فکری طور ہے معمول کی وحدت کاٹنے کا، جیسے سان کا کام دھار لگانا ہے، سان خود کاٹ نہیں سکتی۔ شعریات بھی ایک طور ایک طریقہ ایک دستور ہے شعری تشکیل کا، یہ بھائے خود شعر نہیں۔ شعریات تخلیق کے جمالیاتی اور شعر یاتی طور سے بحث تو کر سکتی ہے بھائے خود تخلیق نہیں کر سکتی۔ یعنی شعریات، شعر سازی اور شعر منہج کے طور طریقوں کا دستور ہے بھائے خود شعر سازی یا شعر منہج نہیں۔ اس بارے میں دو رائے نہیں کہ غالب کا مسئلہ تصوف یا روحانیت نہیں۔ تاہم

غالب اکثر تخلیقیت کی حدت اور استغراق کے اس عالم میں ملتے ہیں جس پر تصوف اور باورائیت بھی رشک کر سکتے ہیں۔ لیکن غالب کا بنیادی مسئلہ لفظ و معنی کی تحدید، عمومیت، مجازیت اور تعینات کو پاش پاش کر کے ایک ایسی شعرِ یاتی دنیا خلق کرنا ہے جس کی حسنِ آفرینی اور نادرہ کاری پر بھی زوال نہ آئے۔

☆ غالب کا جدلیاتی طلسمات خیال چونکہ رنگارنگ اور گونا گوں ہے، غالب کی شعریات، تحقیقی اوج، معنی آفرینی و معنی پاشی کی جو شعرِ یاتی و بدیعی تعبیریں ہو سکتی ہیں، ان کے تمام نکات یا تمام شکلوں اور پہلوؤں کا معروضی احاطہ قریب قریب ناممکن ہے۔ تحقیقی عمل ویسے بھی ایک ہمید بھرا بست ہے اور غالب کے تحقیقی عمل کی پراسراریت تمام و کمال تحلیل و تجزیہ کی زد میں آجائے ایسا سوچنا بھی ناممکن کو دعوت دیتا ہے۔ شعریات کے حوالے سے فنی اساس جدلیاتی تعامل کی کارکردگی کا ہمہ پہلو احاطہ کرنا ہوا میں گرہ لگانے کی طرح ہے۔ البتہ اسے اشعار کی بدیع گوئی و نادرہ کاری میں محسوس کیا جاسکتا ہے، اس کی حسنِ کاری یا معنی بندی کے عمل کو ضابطہ بند کرنا گویا جدلیت کو محدود کرنا ہے یا اس کی لامحدودیت پر چہرہ اٹھانا یا قدغن لگانا ہے۔ ایسی کوئی کوشش شعرِ ی تخلیقیت کی روح کے منافی اور اس کی نوعیت اور لامتناہیت کے بھی خلاف ہے۔ یہاں اشارنا جو شقیں درج کی جارہی ہیں بطور ’سوترا‘ ہیں یعنی فقط اشارہ بھر یا اصول بھر ہیں۔ ان کی نیرنگ نظر تعبیر تخلیقیت کے طلسمات ہی میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ (جس کی مثالیں پہلے بھی دی گئی ہیں آگے بھی آئیں گی)۔

☆ جدلیاتی فکر میں کلمہ کی بات یہ ہے کہ کسی بھی شے کا اثبات اس کی فنی میں مضمر ہے۔ اگر فنی نہیں تو اس شے کا تصور قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ بوجی فکر والے باب میں ہم بحث کر آئے ہیں کہ شونیہ بمعنی صفر ہے، یعنی ہر تکلیل اندر سے خالی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بیان کہ ہر تکلیل اپنی فنی ہے بھی اپنی فنی کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ شونیہ دانش و علم و آگہی اور معنی کا سب سے بڑا راز اور سرچشمہ ہے۔ اہم یہ ہے کہ شونیہ (صفر) یعنی ’لا‘ اگرچہ بظاہر غیر شے معلوم ہوتا ہے، یہ غیر شے نہیں ہے۔ صفر اگر غیر شے یا یکسر بے معنی یا بے قدر ہو تو

شونہ کے دائیں طرف گئے سے ہند سے کی قیمت دس، بیس، سو، دو سو، ہزار، لاکھ، کروڑ، ارب، کھرب ... (ان گنت) گنا تک کیسے بڑھ سکتی ہے۔ گویا شونہ (لفی یا لا) لامحدود طاقت کا خزانہ ہے۔ جہاں عدد محدود ہے، شونہ یعنی صفر لامحدود ہے۔ صفر اگرچہ اندر سے خالی ہے، یہ مکاں تا لامکاں، زماں تا لازماں کراں تا کراں بھر پور بھی ہے۔ اس اعتبار سے شونہ مجسمہ حقیقت ہے، یہ اثبات کی گند ہے، اس کے بغیر اثبات بے قدر یا بے معنی یا بے نشان ہے۔ مزید یہ کہ شونہ فقط اثبات کی قدر کو بڑھا ہی نہیں، گنا بھی سکتی ہے۔ شونہ یعنی لفی کا نشان اگر دوسری طرف کو لگائیں، مثلاً 10، 100، 1000، علیٰ ہذا القیاس، تو یہ ارب کھرب گنا تک قدر یا معنی کو گنا بھی سکتی ہے۔ لیکن کھٹے کھٹے بھی کم سے کم گنا کی کچھ نہ کچھ اثباتی قدر کا اقرار پھر بھی رہے گا، یعنی مولہ صدر فراز کی طرح تشیب بھی لامحدود یعنی infinite ہے۔ اور اشاریہ کی طاقت کو نظر میں رکھیں تو نہ صرف لامتناہی بلکہ لامحدود کا بھی لامحدود ہے! دوسرے لفظوں میں شونہ مہاشونہ ہے، یعنی مہا طاقت یا مہا حقیقت یا infinity یعنی لامحدودیت کا لازوال خزانہ یا حقیقت کی گند یا سرا لاسرار! غور طلب ہے کہ وہ کیا ابداع ہے جو غالب سے اس نوع کے اشعار کہلاتا ہے:

234

بہ رنگ شیشہ ہوں یک گوشہ دلِ خالی  
بھی پری مری غلوٹ میں آغلی ہے (خ)

261

صرت نے لا رکھا تری بزم خیال میں  
گلدستہ نگاہ نویدا کہیں جسے (خ)

372

لفی سے کرتی ہے اثبات تراوی گویا  
دی ہے ہاسے دامن اس کو دم ایجاد نہیں (ق+)

☆ دنیا کی دوسری تخلیقی روایتوں میں لفی کی جدائیاتی حرکیات یا قوت کو محسوس نہ کیا گیا ہو ایسا نہیں ہے۔ یونانی فلسفہ میں Apophasis کی روایت ہے یعنی جو کہا نہ جاسکے یا زبان سے دوا ہو، بطور ڈائلمہ، یا بطور خاموشی یا بے صدا زبان جو حقیقت یعنی مطلوبہ معنی



کے بیان سے دہرا ہو۔ چینی روایت میں تاؤ فلسفہ تو قائم ہی ہدایت پر ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

چینی روایت دو متقابل ہدایاتی قوتوں کو یانگ اور یاںگ کا نام دیتی ہے جو باہم مرکب مصروف پیکار ہیں، اور زندگی کے ہر شعبے کی توجیہ چینی کلمہ میں یانگ اور یاںگ کی رو سے کی جاتی ہے۔ ہندوستانی فلسفیانہ روایتوں کا اثر چین پر بھی پڑتا رہتا ہے۔ دانش ہند کی روایت اور بودھی شویتا کی روایت چینی روایت سے زیادہ قدیم نہیں تو سوختر بھی نہیں۔ دانش ہند اور بودھی ہدایات میں حرکیات نفی کا نظام کہیں زیادہ ہمہ گیر، بھرپور اور عمیق ہے اور بڑے پیمانے پر ہندوستانی فکر و فلسفہ کا حصہ ہے۔ مزید یہ کہ خیالات کی آمد و رفت کا سلسلہ ادھر سے ادھر کو رہا ہے ادھر سے ادھر کو نہیں، اور اردو سے تو دور کی نسبت بھی نہیں۔

✽ غالب کی ہدایاتی فکر کا مسئلہ فقط زبان کی ناری ہی نہیں بلکہ عدم معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تکمیل اندر سے خالی، شویہ یعنی اپنا غیر ہے۔ اور یہ طیر ماورائی رودر رود کا احساس باب ہے قلب و نظر کی آزادی کا جو استعارہ ہے ازلی معصومیت اور بے لوثی کا۔

✽ حرکیات نفی کا طور غالب کے یہاں بھی بے لوث فریق ہے، ایک طور محض یا طریق محض جو فکر پر نفی کی دھار رکھ کر آگہی کی طرفیں کھولتا ہے، جو نہ صرف بخش پا افتادہ یا عامیانہ کے رنگ کو کاٹتا ہے بلکہ ہر طرح کی روایتی مابعد الطبیعیات کی تحدید، تنگ نظری اور جکڑ بندی کو بھی منسوخ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اپنی طرف سے یہ طور کسی بھی نوع کی مضابطہ بندی کا موید نہیں۔ شویتا کا سفر معمول سے آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی لاگ کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی ہے، وہ نفی اساس حقیقت سے معنی نادر و نایاب کے طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و نشاط اور سوز و ساز سے گمراہی اور آزادی کا نور کاڑھتے ہیں تاکہ وسعت شرب، کثیر العجبتی اور محبت کا فیض عام ہو، اور شرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ کھلی رہے۔

✽ زبان کا روزمرہ چلن یا عمومیت حواس کو کند کر دیتی ہے، لفظ اندر سے خالی یا

کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔ روٹیں یعنی معمولہ کا عمل انسان کے حواس پر پردہ ڈالنے کا عمل ہے جو ہر روایتی چیز کی طرح زبان یا معنی کے تئیں انسان کو بے تعلق (indifferent) بنا دیتا ہے، اور انسان معمولہ سچائی، رواج عام یا روایتی معنی ہی کو اصل سچائی یا اصل زبان سمجھنے لگتا ہے اور بغیر غور و تامل ہر چیز سے سرسری گزر جاتا ہے۔ غالب شعریات حرکیات نفی کے تفاعل سے عموماً زندہ زبان اور پیش پا افتادہ و فرسودہ کو پہنچ کرتی ہے تاکہ حسن کاری و نادرہ کاری کے تئیں احساسیت پیدا ہو، اور معنی آفرینی کی جلوہ گری ہو۔ یہ فقط روش عام سے گریز نہیں بلکہ روش عام کو پاش پاش کر کے نئے اور نادرہ کے لیے تخلیقی و بدعی space عرصہ نکالنا ہے۔ اس کے ایک نہیں کئی پیرایے ہیں :

☆ حرکیات نفی کے کسی نہ کسی طور سے روایتی معنی کو ٹکسر مقلب کرنا، منسوخ کرنا اور اسی عمل سے معنی کے دوسرے رخ یعنی کسی انوکھے رخ کو قائم کرنا یا قائم کر کے پلٹ دینا

☆ جدلیات نفی (ظاہر، خفی، مضمحل یا مبدوف) کے تفاعل سے انوکھے / اچھوٹے / یا نئے معنی خلق کرنا اور طرحی خیال یا ندرت و جدت ادا کا حق ادا کرنا

☆ دو تضایا کو قائم کرنا اور دونوں کے رد در رد یا تضادم سے نئی صورت حال کو سامنے لانا، یا دونوں کے جدلیاتی عمل سے نیا، انوکھا یا پیچیدہ معنویاتی نظام خلق کرنا، یا تضادم محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو

☆ معمولہ معنی کو حرکیات نفی سے گردش میں لے آنا، معنی کی طرفوں کو کھولنا اور طرحی خیال کی صورت حالات کو قائم کرنا

☆ حرکیات نفی سے قول بحال کی تشکیل کرنا اور معنویاتی فضا پیدا کرنا

☆ شعری منطق کی حسن کاری سے نفی اساس استدلالیہ لانا، معمولہ کو منسوخ و مقلب کر کے حقیقت کی نئی تعبیر کو قائم کرنا یعنی خیال بندی کرنا اور باریک خیالی کا حق ادا کرنا

- ☆ حرکیات فنی کے تخلیقی تعامل سے مضمون آفرینی کرنا، مضمون سے مضمون بنانا، یا یکسر نیا مضمون بنانا
- ☆ حرکیات فنی کے کسی نہ کسی طور سے معنی میں اشکال یا انکاز یا تناؤ tension پیدا کرنا، گہرہ ڈالنا، پیچیدگی پیدا کرنا، معنی کی وضع کو مشکلانا، یعنی defamiliarise کرنا یا معنی میں غریب پیدا کرنا
- ☆ جدلیاتی وضع سے معنی دیرپاب کو خلق کرنا
- ☆ تعامل فنی سے معنی نادر و نایاب کو خلق کرنا
- ☆ فنی اساس حرکیات کے معلوم یا نامعلوم طور سے ذہن و شعور کی ان دیکھی تہوں میں اترنا، نئے خیالی پیکر، نئے تصورات یا معنی کی نئی کیفیتوں کی تشکیل کی راہ کھولنا
- ☆ جدلیاتی وضع کے کسی طور سے نئی ملفوظی و معنیاتی تراکیب، تماشوں اور استعدادوں کو تشکیل دینا یا ان کی مناسبتوں سے ان کو مطلب کرنا یا ان کے مقابل نئی تراکیب، نئی تماشائیں اور استعدادے خلق کر کے معنی نادر کی کرشمہ کاری کرنا
- ☆ معمولہ یا پیش پا افتادہ یا فرسودہ کو حرکیات فنی کے بیچ سے تازگی و دوشیزگی عطا کرنا
- ☆ دو قضایا کے تضاد سے درمیانی عرصہ کو اس طرح سے برقیادینا کہ لاشعوری کشاکش کی مثال کے بطور معنی معنائی طور پر یک وقت ایک طرف بھی راجع ہو اور دوسری طرف بھی اور اس کی تحلیل ممکن نہ ہو
- ☆ معمولہ سماجی / افتادی / اخلاقی / روایتی اقدار کو چیلنج کرنا اور انہیں پلٹ کر نئی منفرد شعری و تخلیقی سہائی کو سامنے لانا
- ☆ معمولہ مذہبی عقائد کا رد اور جدلیاتی شعری استدلال سے اس کا جواز لانا
- ☆ مذہبوں اور مسلکوں کے موعودہ روایتی تصورات کا رد اور تخلیقی جواز
- ☆ جدلیاتی وضع سے ہر طرح کی روایتی مذہبی نگاہ نظری، مصیبت اور علاج دہی کی تنبیخ و تکلیب اور وسعت مشرب اور آزادی و کشادگی پر اصرار
- ☆ فنی اساس شوخی و بذلہ بخشی و مزاح و طعنت سے طرفوں کا کھولنا اور نئی نوع انسان

سے محبت کا اثبات کرتا، آزادی کی وادہ شکنی کا جواز لانا اور یادگی و رسوائی کو ذریعہ افکار بناتا

- ☆ متعینہ روایتی شعریات کے ہر مقبول عام طور کا رد
- ☆ وجودی مسائل میں ہر طرح کے روایتی ماورائی متعینہ موقف کا جدلیاتی رد اور محبتِ ارضی اور حیاتی و انسانی موقف کو سامنے لانا
- ☆ ہر معمولہ موقف کے رد و رد سے عدم موقف aporia یعنی لائچل معنائی یا سہید بھری صورت حال کا سامنے آنا جو معنویاتی چیلنج کی نوعیت رکھتی ہو
- ☆ تقاضی نئی سے معنی کا اس درجہ سیال ہو جانا کہ اس کی کسی بھی تعبیر کا حتمی یا پوری تعبیر نہ ہوتا

- ☆ طرفوں کے بیچ کے معنی کا دھندلانا یا معنی کی معمولہ انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ یا grey area پیدا کرنا جس کی تخیلی و تعبیر آسان نہ ہو
- ☆ نفی کے تقاضی سے معمولہ معنی میں شدت، تازہ کاری یا معنی بندی کی نئی صورت خلق کرتا

- ☆ سامنے کی معمولہ بات کو اس طرح گھما دینا کہ معنی لٹو کی طرح گردش میں آجائے
- ☆ معمولہ معنی کو بے دخل subvert کرنا یا بے مرکز decentre کر دینا
- ☆ نفی اساس شعری تشکیل کا بظاہر آسان بلکہ سہل متعین نظر آتا لیکن بہاؤں معنی کا پیچیدہ، پر از اشکال یا گہرہ در گہرہ ہوتا

- ☆ خود احتسابی سے کام لینا اور ذات سے الگ ہو کر خود پر گرفت کر سکتا۔ یعنی بقول عرفی، یکدم منافقانہ نقشیں در کمین خویش — والی کیفیت۔ غالب کے علاوہ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس نے اپنی شعریات پر اتنا ریاض کیا ہو اور اپنے کلام میں اس قدر تنقیح و ترمیم کی ہو۔ زبان و بیان، معنی یا بی، نکتہ دہی، خیال بندی، دقیقہ بینی، جدلیاتی حرکیات، ہر کمین کوئی 'غیر' ہے جو کمین میں بیٹھا ہوا ہے اور اندر ہی اندر ہر شے پر نگاہ رکھے ہوئے ہے۔ غالب تخلیقیت کے تقاضی میں ذات سے الگ ہونے

کا عجیب و غریب حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ قول غلط نہیں کہ بڑی تنقید کے بغیر بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا، خواہ وہ باطن ہی ہو۔ یعنی کوئی ہمزاد تو ہے، کوئی کڑی تنقیدی نظر، کوئی بدھنی احساس جو مسلسل آئینہ معنی کو صیقل کرتا، روکتا، ٹوکتا، سنوارتا، حسن کاری اور معنی آفرینی میں درجہ کمال پیدا کرنے کا حوصلہ دیتا، یا شاعری میں 'چیزے دگر' کی پراسرار راہ کھولتا، یا نامعلوم کے سفر پر اکساتا یا اصرار کرتا ہے۔ غالب شعریات میں جدلیاتی ذہن کی کارکردگی کی یہ ایک اہم تخلیقی جہت ہے۔

☆ زبان یا شعریات میں جدلیاتی تقاضے سے نادر و نایاب کی تشکیل کا ایک راز یہ بھی ہے کہ اعلیٰ شاعری آگہی یا تجربے کے نئے احساس سے آشنا کرتی ہے۔ ایسی شاعری کو معلوم کا نہیں نامعلوم کا سفر اس لیے بھی کہا گیا ہے۔ شاعری کی سچائیاں اگر پہلے سے دی ہوئی سچائیاں ہیں تو ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ شاعری، دریافت و انکشاف کا عمل ہے یہ معمولہ کا تکمیل نہیں۔ اس میں ہر چیز اگر توقعات کے مطابق یا predictable ہے تو وہ شاعری نہیں۔ دی ہوئی نیک، دیا ہوا اینڈر تخلیقیت کی نفی ہے۔ جدلیاتی تقاضے کی ایک بڑی دین یہ ہے کہ اس نے غالب کی شعریات اور معنی بندی کو متوقع راستوں پر چلنے یعنی predetermined ہونے سے بچایا جس کی بڑی مثال ذوق اور متعین ذوق کی شاعری تھی جو اول و آخر زمانے کی توقعات کے مطابق تھی۔

☆ جدلیاتی شعریات جب کبھی زندگی کے اسرار سے ہم کلام ہوتی ہے، پوری کائنات رقص کرتی نظر آتی ہے، غالب کی شاعری زندگی کے celebration اور تخلیقیت کے جشن جار یہ کی شاعری ہے۔ سرخوشی و نشاط کی یہ کیفیت میکھی زبان میں بیان نہیں ہو سکتی، اس لیے شاعر (اولیا یا صوفیا) متناقض استعاروں اور علامت کا سہارا لیتے ہیں یا قول محال یا خاموشی یا شوشہ کی بے صدا آواز میں اپنے باطنی و تخلیقی تجربات کو بیان کرتے ہیں۔ ان حیرانوں میں حرکیات نفی کا دستور تخلیقیت کا دستور خاص ہے۔

☆ 'ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے' ایسا فقط 'انقلاب' ہی میں نہیں ہوتا۔ یہ شعریات اور زبان

میں بھی ہوتا ہے۔ شعریات اور زبان کی کارکردگی میں 'نہیں' کا عمل 'ہاں' سے بڑا ہے۔ یہ ادنیٰ تصرف کہہ سکتے ہیں :

'The power of the negative constitutes an essential moment in the poetics of Ghalib.'

یعنی نامگزیر لفظ نفی شعریات غالب کے ابداع کی کلمہ ہے، یہ نہ ہو تو نادر و نایاب کا کھیل قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ 'ہاں' کا تخلیقی عمل فقط سپاٹ، اکھرا اور عامیانہ عمل ہے، جبکہ 'نہیں' کا عمل گہرا، نہ دار اور نامعلوم کا عمل ہے۔ 'نہیں' کا عمل تخلیقیت کا عمل ہے۔ زبان اچالے اندھیرے کا کھیل کھیلتی ہے، اندھیرا نہ ہو تو اچالا قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اچالا محدود ہے، اندھیرا لامحدود اور نادر و نایاب سے بھرا ہوا ہے۔ حرکیات نفی (شوخی) زبان کی قوت کا سرچشمہ ہے۔

☆ 'خاموشی' اور حرکیات نفی یعنی 'نہیں' کی قوت جڑواں بہنیں ہیں۔ معنی جو ظاہر ہو گیا وہ محدود ہو گیا یا خست گیا، یا exhaust ہو گیا، جو پنہاں ہے اس کی طاقت بے حد و حساب ہے، وہ امکانات سے بھرپور ہے۔ حرکیات نفی ظاہر و پنہاں کی خطرناک ہے جو زبان خاموشی کی بساط پر کھیلتی ہے۔ جدلیاتی فکر سطور و بین السطور دونوں کی کشاکش سے عبارت ہے۔ غالب کی شعریات میں جدلیاتی طور سے سطور ہی نہیں بین السطور بھی روشن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنی طرف، معنی دیرپاب یا معنی نادر و غریب حرکیات نفی کے عمل سے خاموشی یا بین السطور ہی سے آتا ہے۔

☆ حرکیات نفی کی سب سے بڑی طاقت شعرِ بانی سخن پر یہ ہے کہ یہ معنی تازہ و طرفہ و نادر و نایاب کی راہ کھولتی ہے۔ 'ہاں' عامیانہ و فرسودہ و پیش پا افتادہ کا راستہ ہے، یہ وردی پہنانے کا عمل ہے، یعنی لیک دیئے یا تھدید، تنگ نظری، جبرودی و غلامی کا۔ تمام آمرانہ اور فاشسٹی رویے 'ہاں' ہی سے نکلتے ہیں۔ 'نہیں' آزادی کی نوید ہے، معنی تازہ کی آزادی، فکر و نظر کی آزادی، وسعت مشرب کی آزادی، اظہار و ابلاغ کی آزادی اور انسانی سربلندی و سرفرازی کی آزادی۔

☆ غالب کی شعریات سیاہ یا سفید کی بہ نسبت ان دھندلے خطوں کی شعریات ہے جو سیاہ و سفید کے بیچ میں واقع ہوتے ہیں۔

☆ انسان بالعموم سمجھتا ہے کہ اشیا آزادانہ وجود رکھتی ہیں۔ شونیت اور غالب شعریات کہتی ہے کہ کچھ بھی آزادانہ وجود نہیں رکھتا (معنی بھی قائم باغیر ہے، زبان بھی اور حسن کاری کا ہر طور بھی) ہر شے قائم باغیر اور کسی دوسری شے پر منحصر ہے، یعنی بالذات وجود نہیں رکھتی۔ گویا معنی جدلیاتی طور پر موجودگی اور عدم موجودگی کی دائمی کشمکش میں گرفتار ہے۔ اس جدلیاتی کشمکش کا حقیقی احساس آزادی اور انجساک کا احساس ہے۔ غالب شعریات آزادی و انجساک کے اس احساس میں رہے ہوئے کی شعریات ہے۔

☆ سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا تھا 'زلف سا بچہ دار ہے ہر شعر'۔ غالب کا تو ذہنی سانچہ ہی بچہ دار ہے، اس میں سے سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کہا کر نکلتی ہے، اس میں کوئی نہ کوئی بیچ، انکاؤ یا الجھاؤ یا گرہ یا تھلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیات فنی جو صدیوں سے ہندوستانی متسنانہ ذہن کا خاصہ رہی ہے، اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور وقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب کی افتاد ذہنی اور تفکیلی شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طبائی اور ابداع کی زو میں آکر طرقتی خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔ / ایک دو ہوں تو سحر چشم کہوں؛ کارخانہ ہے 'پاں' تو جادو کا / ایک دو لوازم ہوں تو تختہ کچھ گرہ کشائی کرے، غالب کی شعریات تو ظلم کدۂ حیرت ہے، داخلی تجربہ، خیال بندی، مضمون آفرینی، معنی پائی، دقیقہ بینی، نکتہ دہی، جمشیل نگاری، ترکیب سازی، بدیع و بیان، اظہار و اسلوب سب پر جدلیاتی ذہن کی ایسی چھوٹ پڑتی ہے کہ متن بیچ در بیچ کھلتا ہے اور پورے کا پورا نیرنگ نظر بند قبائے یار کی طرح ہے جس کی پنہاں جلوہ افروزی کے بارے میں خود غالب نے کہا تھا / اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ؛ اگر وا ہو تو دکھاؤں کہ یک عالم گلستاں ہے / تجزیہ اور تفہیم تنقید کی بجز کاری کے حربے ہیں لیکن کمال فن کے اعتراف اور مقدمہ کو پایہ تکمیل تک

ہنپانے میں ان سے مفر بھی نہیں۔ مختصر یہ کہ غالب کے یہاں معنی کی صہبائے تند و تیز اکثر جدائیوں کی جیتائے آئینہ گداز میں ملتی ہے۔

معنی ممکن ہے کہ اوپر جو شقیں اور نکات درج کیے گئے ان میں سے بعض ایک دوسرے کے مماثل، ملتے جلتے یا ایک دوسرے میں داخل کرتے ہوئے محسوس ہوں لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ ہر شق میں کوئی نہ کوئی الگ نکتہ ہے۔ جدائی تعامل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدت جاریہ ہے۔ اس کے اجزا اور ریلٹوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ تحلیل کی جو کوشش کی گئی وہ فقط بطور اشاریہ ہے، یہ نہ جامع ہے نہ بالغ۔ یہ اس کے مزاج کے بھی خلاف ہے۔ تخلیقی عمل یوں بھی خواب کا سا پراسرار عمل ہے اور اس کی تمام ترکیبیتوں کا مطلق اور میکاکی احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ غالب کا ذہن و شعور اور تخلیقی عمل جیسا کہ معلوم ہے پیچیدہ، سزیت آلود اور معنائی ہے اور ہر پہلو کو زد میں لانا اس کے بہاء کے خلاف چاہا بھی ہے۔ یہ چادوئی کرشمہ کاری نہیں تو کیا ہے کہ لفظی اساس حرکیات کے ذرا سے مس سے سامنے کے سادہ اور معمولی لفظ اور ان کے ملوثی متعلقات، معنی غریب کی ایسی گہری اندھیری تہوں میں اتر جاتے ہیں جہاں تک پہنچتے ہوئے تحلیل میکاکی زبان کے پے جلتے ہیں۔ غالب بار بار گری اندیشہ یا تنہی صہبا سے آئینہ کے پکھلنے کا ذکر آخر کیوں کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل کی تمام تر توجہ یہ یا تحلیل قریب قریب ناممکن ہے۔ جو بھی شقیں پیش و کم اوپر بیان کی گئیں جیسے کہ پہلے عرض کیا گیا فقط ’سوتر‘ یا اشارہ مہر ہیں اور بار بار کے تجزیوں اور مطالعات سے اخذ کی گئیں، ہر چند کہ اشعار کی تخلیقیت اور معنائی حسن کاری کی روشنی میں یہ بے کیف اور بے رنگ معلوم ہوں گی۔ سختیہ لاکھ کوشش کرے تخلیق کے جادو کو نہیں پاسکتی۔ غالب کے کرشمہ و ناز و خرام کی ہر ہر ادا کو پانا یوں بھی آسان نہیں۔ بہت سی جہات اور پہلو اور توجہات و تعبیرات اور بھی ہوں گی۔ کوئی ایک مطالعہ یا تعبیر یوں بھی دوسری تعبیرات کے امکانات کو ختم نہیں کرتی، بلکہ مزید تعبیرات کی راہ کھولتی ہے۔ ہماری توجہات بھی آگے کی راہ کھولتی ہیں، بند نہیں کرتیں۔

صاحب ذوق قاری ذیل کے اشعار سے بہ غور و جاہل گزرتے ہوئے ازغود محسوس



کرے گا کہ جنوز ہزار بادۂ ناغوردہ رگ تاک میں ہے۔ ہم ایک بار پھر متن سے رجوع کر رہے ہیں، اس درخواست کے ساتھ کہ اشعار کو پڑھتے ہوئے اس امر پر بطور خاص نظر رکھی جائے کہ کس طرح ان کا حقیقی معنیاتی نظام جدلیاتی تقابل پر قائم ہے، یا غالب کا ذہن و شعور کس طرح حرکیات نفی میں رچا بسا ہے، اور غالب شعریات کس طرح کئی بار محسوس نہیں ہونے دیجی اور نفی کے ذرا سے مس سے معنی بندی کی ایسی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ "بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے" کی سی قہرزا چکاچوند پیدا ہوتی ہے اور قاری دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ذیل کے اشعار مضموناً ہیں، پورا احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ یہ مثالیں انتہائی یاغی ہوں ایسا بھی نہیں، جو تجزیے پہلے آچکے ہیں ان کو کسی (✓) کے نشان سے ظاہر کر دیا ہے۔ باقی کے مختصر تجزیے دے دیے ہیں جو فقط جدلیاتی نکات کو نشان زد کرتے ہیں۔ یہ تشریحی نہیں۔ تجزیے فقط اشارہ ہیں، یہ کافی و شافی نہیں ہو سکتے۔ اصل چیز متن کو باطن میں اترنے دینا، جدلیاتی جز و مد پر نظر رکھنا اور معنیاتی کرشمہ کاری سے لطف اندوز ہونا ہے، مثالیں سب توجہ چاہتی ہیں، جن کے تجزیے پہلے آچکے ہیں وہ بھی، اور جن کے تجزیے اب دیے جا رہے ہیں وہ بھی۔

### (الف) رولیت اول (مکتوبہ 1816)

- 151 سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی  
عبادت برق کی کرتا ہوں اور الموس حاصل کا (بج)
- ✓
- 153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن رنگار ہے آئینہ باور بہاری کا (بج)
- ✓
- 162 وا کرو یہ ہیں شوق نے ہم نقاب حسن  
غیر از نگاہ اب کوئی حاکم نہیں رہا (ج+)
- ✓

مگر تھ کو ہے یقینی اجابت دعا نہ مانگ

194

(غ) یعنی ہیر یک دل ہے دعا نہ مانگ

آتا ہے دلہن حسرت دل کا شمار یاد

195

(غ) مجھ سے مرے گز کا حساب اے خدا نہ مانگ

✓

ترے سرہ قامت سے یک قدم آدم

203

(غ) قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

✓

شاہد کہ اے عجب آئینہ داری

203

(غ) تجھے کس قنار سے ہم دیکھتے ہیں

✓

گل چنگی میں غرق در پائے رنگ ہے

204

(غ) اے آگہی فریب شاہد کہاں نہیں

✓

ہوں گری نشاط تصور سے نقد سنج

211

(غ) میں عنایت گلشن ناآفرید ہوں

دیتا ہوں کشمکش کو سخن سے سرچشم

(غ) مضرب تار ہائے گلوے بریدہ ہوں

✓

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داد

269

(ق) یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

✓

273 آرزوے خانہ آبادی نے وہاں تر کیا  
کیا کروں مگر سایہ دیوار سیلابی کرے (ج)

✓

178 قطع سفر ہستی و آرام کا بیچ  
دقت نہیں پیشتر از لغزش پا بیچ (ج)

یہ غزل انیس برس سے پہلے کی ہے جب شدت جذبات اور ذہن کی برقی دم نہیں لینے دیتی، دل و دماغ پر بیدل چمائے ہوئے ہیں اور قوت تخیل کی برق رفتاری سے وادی شعر میں گرد و غبار کے مرغولے اٹھ رہے ہیں۔ آگرہ کی محفلوں میں ایک مغل نژاد نو عمر شاعر اپنے قد و کث کے ساتھ اپنی تخلیقیت کا اثبات کر رہا ہے۔ ایسے کلام کا لطف اس کی حدت سے لطف اندوز ہونے اور اس کی سرسستی و کیف کو محسوس کرنے میں ہے نہ کہ اس کے بے کرنے میں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ بیدل کے مشہور مصرع 'عالم ہر افسانہ ماداد و ما بیچ' کو تقصین کیا ہے اور نہایت عاجزی و انکساری سے بیدل کی عقلت کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کی روح سے فیضان کی دعا کی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ بیدل ترفیع پابنی اور تشویش و غمی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہیں (آہنگ اسد میں نہیں جو غم بیدل)۔ اس سے زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں کہ روایف بیچ ہی سے تعامل لگی نکاہر ہے، گویا نئی محض 'بیچ' گلدستہ شوق کی گمیا ہے جس نے پوری غزل کو حرکیات لگی کے ساز پر پھیلایا ہوا نغمہ بنا دیا ہے۔

مخفلیں برہم کرے ہے گنجھ باز خیال 201

ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بتکانہ ہم (ق ۱۰)

شعر بظاہر بت خانہ کائنات کے تغیر و تبدل اور نیرنگیوں پر دلالت کرتا ہے۔ ورق گردانی کو نسبت ہے گنجھ بازی سے اور گنجھ باز خیال سے مراد ہے مستحق ستم پیشہ و جفاکش جو محکوم مزاج ہے، مخفلیں جھاتا بھی ہے اور مخفلیں برہم بھی کرتا ہے۔ گردش معنوی گنجھ باز خیال اور نیرنگ یک بتکانہ میں ہے، اور ذریعہ تحرک ورق گردانی نیرنگ ہے جو

فانوس خیال کی سی کیفیت پیدا کرتی ہے اور حرکیات اساس ہے۔

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا

204

(خ)

ولاماندگی شوق تراشے ہے پناہیں

یہ شعر نیز حیدر کی اشاعت کے بعد لگا ہوں میں آیا اور نسخہ اول کی دریافت کے بعد یہ توثیق ہوئی کہ اصلاً یہ انھیں برس سے پہلے کا کلام ہے۔ دیر و حرم سے زیادہ معمول اور پرانا مضمون کون سا ہوگا اور فارسی اردو اساتذہ بشمول صوفی سنت شاعروں کے کس کس نے اس کو کس کس طرح نہ برتا ہوگا، لیکن غالب جس مضمون کو بھی ہاتھ لگاتے ہیں، اپنی جدلیات اساس تقلیدیت سے نہ صرف اس کی فرسودگی کو زائل کر دیتے ہیں بلکہ اس میں کوئی نہ کوئی طرف پہلو ایسا نکال دیتے ہیں کہ مضمون اچھوتا اور نیا ہو جاتا ہے۔ غالب کے نکتہ دس ذہن پر حیرت ہوتی ہے کہ دیر و حرم جو انسان کی تمنا کا آئینہ کبھے جاتے ہیں، وہ ولاماندگی شوق کی پناہ گاہیں قرار پائیں۔ اور تمنا کا آئینہ بھی ایسا کہ دیر گویا حرم کی تکرار ہے۔ یہ دونوں کے اصل معنی کو بے مرکز کر دیتا ہے۔ مزید یہ ہے کہ معنی کی تھلیب بالعموم مبتدا میں نہیں، خبر میں صورت نکڑتی ہے، یہاں کیفیت دوسری ہے۔ شوق کی ولاماندگی (تھکن یا عدم تکمیلی جستجو) کے باعث انسان کہیں نہ کہیں پناہ لیتا ہے۔ انفرادیت 'آئینہ تکرار'، 'تمنا' اور 'ولاماندگی شوق' کی پناہیں میں ہے اور ولاماندگی شوق بطور شعری منطق کے ارتطاف کی کڑی ہے۔ دیر و حرم تکرار تمنا کے آئینہ ہیں کہ دونوں جگہ ایک ہی تمنا کارگر ہے اور ایک ہی حقیقت جلوہ ریز ہے لیکن بات یہاں ختم نہیں ہوتی یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ یعنی دیر و حرم کی حیثیت فقط اتنی ہے کہ یہ سعی و جستجو کی ناکامی کے آچار ہیں جنہیں انسان نے تھک ہار کر پناہ لینے کے لیے تراشا ہے۔ گویا ان کی اصلیت صرف اتنی ہے کہ یہ تھکے ہارے انسان کا سہارا بھر ہیں سوائے اس کے یہ کچھ بھی نہیں۔ یعنی اول تو دونوں کو تمنا کی تکرار کا آئینہ کہہ کر دونوں کو کم حیثیت کر دیا، دوسرے جو ہمزلہ مقام مقصود کے ہیں ان کو ولاماندگی شوق کی پناہ گاہیں کہہ کر رہی سہی اہمیت بھی ختم کر دی۔ شعر کا اعجاز یہ ہے کہ جدلیاتی گانٹھ جب ایک ہار کھل جاتی ہے تو معنی آفرینی کا ایسا ساں بندھتا ہے کہ ندرت و طرقلی کا حد و حساب نہیں۔

تمثالِ ناز جلوۂ نیرنگ اعتبار

ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو (رنج)

یہاں عدم بطور 'نہیں' ہے، یعنی ہستی کی نفی کرتے ہوئے اُسے عدم کہا ہے۔ انسان بطور تمثالِ خود پر ناز کرتا ہے جو محض اعتبار کی نیرنگی یا فریبِ نظر ہے۔ ہستی یعنی جو کچھ بھی ظاہر ہے، دراصل وہ نہیں ہے۔ انسان اپنی ہستی کا اثبات آئینے سے کرتا ہے یعنی خود کو دیکھ کر یقین کر لیتا ہے کہ وہ ہے، لیکن درحقیقت یہ عکس آئینہ ہے جو عکسِ محض ہے۔

آئینہ سبک ہندی کے اساسی استعاروں میں سے ہے اور ہیدل کی طرح غائب بھی آئینہ سے جلوہ وجود اور نیرنگی کائنات کے ایسے ایسے پہلو دکھالتے ہیں کہ پایہ و شاید۔ آئینہ قلب کے مصقل کا اکثر اشارہ دیتا ہے جو ہر طرح کے رنگ کو کاٹتا ہے اور صفائے قلب میں حزن و نشاط، رنج و راحت، محرومی و فراوانی ہر کیفیتِ جلوہ ریز ہوتی ہے اور گزراں ہے۔ آئینہ ہر کیفیت کو منعکس کرتا ہے اور خود بے لوث رہتا ہے جیسے جمیل کی ٹھہری ہوئی سطح آب کے اوپر سے پرندہ پر پھیلائے ہوئے گزرتا ہے، جمیل اس کو عکس ریز کرتی ہے، پرندہ کو خبر نہیں کہ جمیل اسے عکس ریز کر رہی ہے، جمیل (آئینہ) کو بھی خبر نہیں کہ پرندہ اڑ رہا ہے لیکن اذان کے ساتھ ساتھ پرندہ جمیل پر سے غائب ہو جاتا ہے، اس گزراں کی بھی نہ پرندے کو خبر ہے نہ جمیل کو، لیکن جب تک اذان جمیل کے اوپر ہے جمیل کی سطح آب آئینہ قلب کی طرح اس کو منعکس کرتی ہے، نیرنگ اعتبار کی طرح یہ تعلق بھی ہے اور لاطع بھی۔ یہ وجود بھی ہے اور عدم وجود بھی، یہ خالی پن بھی ہے اور بھراؤ پن بھی۔ صوفیاء کے آئینہ قلب کی طرح زمین بودوں نے شونم کو سمجھانے کے لیے اکثر آئینہ قلب یا جمیل کی سطح آب کی بے لوثی اور لاطع کی مثال دی ہے جو تعلق بھی ہے بطور گزراں،

bird on the wing

جو رشتہ بھی ہے اور نہیں بھی۔ شونم کی اطلاقیات یہی ہے کہ ظاہری دہرے تضادات جن کے ذریعے ذہن انسانی کارگر ہوتا ہے، اور تمام متناقضات جو وجود یا معنی کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور بطورِ غیر اس کا رد بھی کرتے ہیں کہ نظر جمیل کی سطح آب کی بے لوثی یا

آئینہ کے صیقل کی طرح ان کے رنگ یا آلودگی سے آزاد ہو جائے۔

222

خلق ہے صفحہ عبرت سے سبق ناخواندہ

ورنہ ہے چرخ و زمیں یک درق گردانہ (غ)

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیکر سے

ہے ہر اک فرد جہاں میں درق ناخواندہ (غ)

نصیحہ حمید یہ کہ بہت سے اعلیٰ اشعار کی طرح اس نہایت خوبصورت غزل کا کوئی شعر متبادل دیوان میں نہیں آیا۔ اوپر کے دونوں اشعار کی طرقلی میں حرکیات لفظی کا تعامل صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ درق گردانہ، ورق جو پلٹنا چاہتا ہو، یعنی فعلی عبت۔ بقول گیان چند جین ”زمیں و آساں روی کاغذ سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتے۔“<sup>(10)</sup> افسوس کہ خلق نے صفحہ عبرت سے کچھ سبق نہیں پڑھا، یعنی حقیقت کی بے حقیقتی پر غور نہیں کیا۔ دوسرا شعر فرد کی فردیت اور ذات کی سزیت پر عجیب و غریب شعر ہے۔ باطن صرف دل یا اندرون نہیں بلکہ ذات کی تمام تر گہرائی یا عمید ہے۔ بات صرف اتنی نہیں کہ ایک کو دوسرا نہیں جان سکتا، بلکہ فرد ایسے درق کی طرح ہے جسے کسی نے نہیں پڑھا۔ اس ’کسی‘ میں ذات خود بھی شریک ہے، یعنی ذات بھی درق ناخواندہ ہے، دوسرے لفظوں میں انسان دوسرے کا تو غیر ہے ہی اپنا بھی غیر ہے۔ گویا ذات نے بھی ذات کو نہیں پڑھا۔ فرد کے ایک معنی کاغذ کے بھی ہیں (مجموعہ خیال ابھی فرد فرد تھا) یعنی درق نے بھی درق کو نہیں پڑھا۔ اس شعر میں غالب کا ذہن نفسیات کی ان تہوں کی تہاہ لیتا نظر آتا ہے جہاں فرایڈ کو باذوقیہ کرنے والا اس کا بدعقیدہ نیاز مند لاکاں پہنچتا ہے جو شعور کو غیر اصل اور لاشعور کو اصل قرار دیتا ہے اور یہ کہ ذات ہر لمحہ تغیر پذیر ہے، perpetually in flux اور غیر کا تو کیا ذکر، خود ذات بھی اپنے آپ سے آگاہ نہیں ہو سکتی / اپنے سے کہ نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو۔

223

از بہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئندہ

طولی کو شش جہت سے مقابل ہے آئندہ (غ)

ذرہ سے آفتاب تک جو کچھ ہے دل ہے، یعنی سوچنے محسوس کرنے والی ذات، اور ذات

بطور آئینے کے ہے جو خود اپنے عکس کے بالمقابل ہے۔ (عکس بمعنی مستی موہوم) ایسے میں طویل یعنی نگار کی حد محدود تھی ہے ہر طرف اپنے ہی آپ کو منعکس پاتی ہے۔ اس سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ ہستی کی نفی ہییم کی آگہی غالب کے یہاں اکثر سرشاری پر منتج ہوتی ہے۔

242

کاشانہ ہستی کہ برانداختنی ہے  
یاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے (خ)

ہے حلقہ شمشیر فنا حوصلہ پرداز  
اے داغ تنہا پر انداختنی ہے (خ)

اے بے شرماں حاصل تکلیف دمیدن  
گردن بہ تماشاے گل افراختنی ہے (خ)

ہے سادگی ذہن تنہاے تماشا  
چاہے کہ اسد رنگب چمن ہاختنی ہے (خ)

ان چاروں اشعار کی تفصیل حرکیات نفی کی مرہون منت ہے۔ سوختنی اور ساختنی میں تقاض ہے۔ طغرا کہا گیا ہے کہ یہاں (امید و آرزو کو) جلا دیجیے اور دوسری دنیا بسا لیجیے۔ ایسا کاشانہ ہستی برانداختنی یعنی برباد کر دینے کے لائق ہے ○ دوسرے شعر میں ہر چند کہ حلقہ شمشیر فنا حوصلہ پرداز ہے یعنی وار کرنا چاہتا ہے، تاہم داغ تنہا کے سپرد اٹنے کے سوائے چارہ نہیں، بمعنی تنہا کا پورا ہونا معلوم۔ داغ تو یوں بھی تقش گیر ہے۔ پیر انداختنی، حوصلہ پرداز کی کا دوسرا داغ ہے ○ تیسرے شعر میں نگارہ نگش کا ہے اور مرکزیت تماشاے گل کو حاصل ہے، لیکن کیفیت نفی وہی سابقہ اشعار کی ہے۔ اے بے شرماں، یعنی وہ لوگ جن کو پھل ملنے والا نہیں، حاصل تکلیف دمیدن میں بھی تفاعل نفی ہے یعنی پودوں کی پرورش سے حاصل تو کچھ بھی نہیں۔ گو با تماشاے گل کے لیے گردن اٹھائیے اور تماشاے گل تمام ہے۔

مقطع میں اس پوری نفی اساس کیفیت کا نہج آگیا ہے کہ اسد دنیا ایسا چمن ہے جس کا رنگ ہاختنی یعنی اڑ جانے والا ہے، یہاں تنہاے تماشا کرنا سادہ لوحی نہیں تو کیا ہے۔

یہ خاکس قمارشا نظر آیا ہے مجھے  
 ایک دل تھا کہ بعد رنگ دکھایا ہے مجھے (خ)  
 حیرت کاغذ آتش زدہ ہے جلوہ مر  
 تہ خاکسبر صد آئینہ پایا ہے مجھے (خ)  
 جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے  
 کس کا دل ہوں کہ وہ عالم سے لگایا ہے مجھے (خ)

انہیں برس سے پہلے کی یہ نہایت عمدہ غزل بھی 'بیدلانہ' ہے جس کا اندازہ مطلق سے ہوتا ہے جو 'شوقی' نمونہ بیدل نے دکھایا ہے مجھے پر ختم ہوتا ہے۔ اس کا بھی کوئی شعر نگاہ و انتخاب میں نہیں آیا جبکہ آج اس کے نادرہ کار شعر جام ہر ذرہ ... کا شمار غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ ردیف / دکھایا ہے مجھے / نظر آیا ہے مجھے / میں ضمیر مجھے سے اتارے انسانی کی مرکزیت کی شیرازہ بندی ہوتی ہے۔ تمنا کی بے تابی و آرزو بندی غالب کا محبوب موضوع ہے لیکن یہاں کیفیت سرشاری و سرمستی اور اتارے انسانی کے کراں تا کراں ترفع اور کون و مکاں کی وسعتوں کو تصرف میں لینے کی ہے۔ یہ حرکت و عمل کا وہ معنایاتی جوہر ہے جس کا فیضان روی سے بیدل، بیدل سے غالب، اور غالب سے اقبال تک چلا جاتا ہے۔ ذرہ خاک کی سرشاری کا مضمون غالب کے یہاں کئی جگہ آیا ہے لیکن اس عجیب و غریب شعر کی کیفیت ہی الگ ہے۔ یہ سرشاری معمولی سرشاری نہیں بلکہ شرف انسانی کی تمنا کی سرشاری ہے جو جسم دل ہو کر بے پناہ ہو گئی ہے۔ کیا معلوم مشورہ دینے والوں نے کیا کہا ہوگا کہ ایک ذرہ خاک معصیت زدہ و بے مقدار کی یہ مجال کہ روح کائنات ہو کر وہ عالم پر تصرف ہو جائے، یعنی چہا یہ عقل و فہم کے خلاف ہے۔ یا مطلق میں بیدل کی موجودگی ہی متضاد کے لیے کافی تھی۔ بہر حال شعر حرکیات کا جادو ہے، ذرہ سماش ہے جام کے جو سرشار ہے مئے تمنا سے جس کی تھلیب دل سے ہوتی ہے اور دل کی کون و مکاں کی وسعتوں سے، جو میکا کی تحلیل کی زد سے باہر ہیں، یوں شعر تھلیب در تھلیب کے تعامل سے



ایک ایسی کیفیت سے آشنا کرتا ہے جو زبان کے حد و حساب سے ور ہے۔ ایسے اشعار خاموشی کی زبان کو صدا دیتے ہیں۔

258

کارگاہ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے

برقی خرمن راحت خونی گرم دہقاں ہے (بج)

غنیہ تاشکلیں ہا برگ عافیت معلوم

باوجود دلجمعی خواب گل پریشاں ہے (بج)

غالب نے عود ہندی میں خود اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”داغ ساماں مثل انجم انجمن۔ وہ شخص کہ داغ جس کا سرمایہ و سامان ہو۔ موجودیت لالہ کی مختصر نمائش داغ پر ہے، ورت رنگ تو اور پھولوں کا بھی لال ہوتا ہے۔ مزارع کا وہ لہو جو کشت و کار میں گرم ہوا ہے وہ لالہ کی راحت کے خرمن کا برقی ہے۔ حاصل موجودیت داغ اور داغ مخالف راحت اور صورت رنج ہے۔“ اس سے زیادہ حرکیات نفی کے بارے میں کیا کہا جاسکتا ہے جو لالہ کے رنگ اور داغ میں بھی ہے اور لال اور سیاہ میں بھی۔ مزید یہ کہ لالہ کو نسبت خونی گرم سے ہے اور خونی گرم کی تکلیب برقی خرمن سے کی ہے ○ دوسرے شعر کی وضاحت بھی عود ہندی میں عبدالرزاق شاکر کے نام سے موجود ہے۔ غالب لکھتے ہیں ”برگ عافیت معلوم، یہاں معلوم بمعنی معدوم ہے اور برگ عافیت بمعنی مایہ آرام، برگ اور سرد برگ بمعنی ساز و سامان ہے۔ خواب گل با اختیار خاموشی و رجحانہ کی، پریشانی ظاہر ہے یعنی تشنگی، دبی پھول کی پتھریلوں کا بکھرا ہوا ہونا ... غنیہ بصورت دل جمع ہے۔ باوصف جمعیت دل گل کو خواب پریشاں نصیب ہے۔“ (۱۱) نفی مضمر دونوں جگہ تکلیل شعر اور معنی آخری میں کارگر ہے اور خود غالب نے جس طرح گرہ کنولی ہے جدلیاتی نکتہ اپنے آپ نشان زد ہو گیا ہے۔

262

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا

آئینہ فرشی شش جب انتظار ہے (بج)

عبرت طلب ہے حل معائے آگہی  
شبنم گداز آئینہ اعتبار ہے (خ)

آئینہ اور حیرت کی نسبت سے غالب نے سے نئے پہلو تراشتے ہیں اور کئی بار نہایت انوکھ اور اچھوتا مضمون بناتے ہیں۔ حیرت کو کس کے جلوہ کی تلاش ہے کہ سارا عالم آئینہ کی مثال بنا ہوا ہے۔ شعر کا لطف دوسرے مصرع میں آئینہ کے روایتی تصور حیرت کی تکلیف سے انوکھا ایچ در ایچ وضع کرنے میں ہے۔ آئینہ کو ہمہ انتظار نہیں کہا بلکہ فرش شش جہب انتظار کہا ہے کہ کیفیت انتظار پوری کائنات میں اور کائنات انتظار مجسم میں وحل گئی ہے ○ جدلیاتی بیچ اس میں ہے کہ آگہی خود ایک ایسا معرہ ہے جس کو آگہی حل نہیں کر سکتی۔ اعتبار بس گداز آئینہ بحر ہے جو شبنم کی طرح بے اصل ہے، عبرت طلب اس لیے کہ معائے آگہی و اعتبار لایخل ہیں۔ انفرادیت دعوائے آگہی اور اعتبار کے 'اعتباری' محض ہونے میں ہے۔

ہوں میں بھی تماشاخی نیرنگ تما 271

مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے (ق+)

انجس برس سے پہلے کی اس غزل سے فقط یہی ایک شعر لیا گیا جو قلمی نسخہ کے حاشیہ پر اضافہ ہے باقی پوری غزل جو نول فرش رہ ناز ہے بیدل اگر آوے پر شتم ہوتی ہے، القظ کردی گئی۔ پہلا مصرع شدت جذبات میں رچا ہوا ہے، کائنات کو نیرنگ تما کہا ہے لیکن جدلیاتی بیچ اسی میں ہے کہ میرا فسانہ نیرنگ تما کا تماشاخی تو ہے لیکن تماشے کا حصہ نہیں یعنی بے لوٹ یا ہر لاگ یا لگاؤ سے الگ ہے۔ دوسرے مصرعے نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ اس میں مطلب یعنی مقصود کی نفی مطلب بر نہ آنے سے کی ہے جس سے تما کے نیرنگ نظر سے لطف اندوزی اور بے نیازی (یعنی آزادی) بیک وقت گردش میں آگئے ہیں اور معنی کی گرہ کھل گئی ہے۔ لہذا مطلب برآئے یا نہ برآئے دونوں برابر ہیں۔ نیرنگ تما کا تماشاخی ہونا اور بیک وقت بے لوٹ بھی ہونا آزادی کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے۔

## (ب) روایت دوم (مکتوبہ 1821)

- 299 دوستی کا پردہ ہے بیکارگی
- 300 منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے (ق۱+)
- محضر مرنے پہ ہو جس کی امید
- نامیدی اس کی دیکھا چاہیے (ق۲+)
- ✓
- 322 شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں نکلا
- قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (ق۱)
- ہے نواآموز فنا جنس دشوار پسند
- نختہ مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا (ق۲)
- ✓
- 327 بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
- آری کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (ق۱)
- ✓
- 334 آہ کو چاہیے اک عمر اڑتے تک
- کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک (ق۱)
- عاشقی مبر طلب اور تنہا حجاب
- دل کا کیا رنگ کروں خون بھر ہوتے تک (ق۲)
- ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن
- خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک (ق۳)
- ✓
- 297 ہے بارے اعتاد وفاداری اس قدر
- غالب ہم اس میں خوش ہیں کہ نامہربان ہے (ق۲+)

انہیں برس سے کم زمانے کی یہ دہی غزل ہے (جہاں ہے ... بیڑہ مورد آسمان ہے) جس کے مقطع میں دہلی والوں سے کہا ہے / دہلی کے رہنے والو اسد کو ستاؤ مت! بچا رہ چند روز کا یاں یہہاں ہے / غزل کو شامل کرتے وقتے مقطع منسوخ کر دیا گیا، اور یہ مقطع حاشیہ پر بڑھا دیا گیا ہے۔ غلطی نسخے میں یہ مقطع مرثیہ نما غزل / کیا ہوئی خالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے / سے عین پہلے آیا ہے، ممکن ہے یہاں بھی اسی حور شکیل کی پرچمائیں ہو۔ بہر حال جدلیاتی شعری منطق سے محبوب کے نامبریاں ہونے کی تاویل کر کے اسے اپنے حق میں کر لیا ہے جس سے نامبریاں ہونے کا پورا تصور محجب ہو کر گوارا ہو گیا ہے۔ یعنی نامبریاں ہونا بھی تو ایک رشتہ ہے، اور اعتماد و وفاداری اس قدر ہے کہ جو آج نامبریاں ہے وہ کل مہربان بھی ہو سکتا ہے۔

302

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے

یاں تک سنئے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے (پڑھا)

دوسرا مصرع جو بالور خبر ہے اس کا بظاہر اثبات، نفی اساس ہے کیونکہ کسی شے کے نہ ہونے کو محاورہ جاکتے ہیں کہ فلاں شے ہمارے پاس قسم کھانے کو بھی نہیں ہے یعنی نام کو بھی نہیں۔ ہماری ہستی اس حد تک ہمارے نہ ہونے پر دلیل ہے کہ ہمارا وجود قسم کھانے کو بھی نہیں ہے۔ بغیر کسی کلمہ نفی کے شعر حرکیات نفی پر قائم ہے۔

313

موج خمیازہ یک نشہ چہ اسلام چہ کفر

کجی یک تہا مسطرہ چہ توہم چہ یقیں (ق)

قبلہ و اہرے بت یک رہ خوابیدہ شوق

کعبہ و بت کدہ یک تحمل خواب رنگیں (ق)

یہ مفروضہ غالب تنقید میں بہتر ایک طے شدہ امر کے ہے کہ غالب تکلیک کا شاعر ہے، ایسے لوگوں کو چاہیے کہ غالب کے اس نوع کے اشعار کا مطالعہ کریں۔ غالب تکلیک کا نہیں، عقیدہ دل کے رد بلکہ مہابیانوں کے رد و رد لامتناہی کا شاعر ہے۔ تکلیک کے بارے میں بھل مثنی لال نے جو کچھ کہا ہے اس سے ہم شویتا والے باب میں بحث کر چکے

ہیں، تفکیک ایک گونگو کی کیفیت ہے عدم یقین کی، رو یقین کی نہیں۔ اوپر کے دونوں اشعار ایک عقیدہ کے ہیں جو نیک دوم (حمید) میں ملتا ہے اور تعجب خیر نہیں کہ یہ دونوں شعر جو غالب کی قوت عقیدہ کی سرشاری اور تخلیقیت کی حدت کے فراز ہیں، شامل انتخاب نہیں کیے گئے۔ کفر ہو یا اسلام، شاعر کے لیے کوئی بھی متعین عقیدہ نثر کی انگریزی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ اسی طرح دوسرے مصرع میں تو ہم (تفکیک) ہو یا یقین، شاعر کی نظر میں خط مسطر کی کئی سے زیادہ کچھ نہیں۔ نثر لہاتی ہوتا ہے اور انگریزی سے مراد نثر کا نونہا ہے، یعنی عقیدہ کچھ بھی یا کیسا بھی ہو موج غریزہ ایک نثر ہے۔ اسی طرح کئی ایک خط مسطر کا حل اس کی میز کا نکل جانا ہے، یعنی تو ہم و تفکیک ہی سے نہیں، یقین سے بھی ہاتھ اٹھا لیتا۔ یہ عدم عقیدہ ہے دور دور یعنی نہ یہ نہ وہ۔ اگلے شعر میں بھی یہی کیفیت ہے (درا ہوا یہ بدل کر، ہسٹل (Husserl) سے ایک صدی پہلے غالب برلا کہہ رہے ہیں، قبلہ و ابدوسے مت ایک رو خوابیدہ شوق، یعنی متعین خیالات نے انسان کی سوچ کو مفلوج کر دیا ہے، ہم ہر روئیں کو بطور یقین قبول کر لیتے ہیں کیونکہ دوسرے یقین کرتے ہیں اس لیے ہم بھی یقین کرنے لگتے ہیں۔ ہماری سنی رو شوق میں تو ہے لیکن خوابیدہ (سوئی ہوئی) ہے۔ کعب و بکدہ دونوں کی کیفیت محفل خواب رنگیں کی سی ہے۔ کم و بیش یہی مضمون روایت اول کے بے مثل شعر میں اس سے پہلے گزر چکا ہے جہاں دیر و حرم کو انسان کے داماد کی شوق کی پناہیں کہا ہے: دیر و حرم آئینہ شکر و تمنا۔۔۔ اچ۔ یہ گونج غالب کی اردو قاری شاعری میں بڑا یہ بدل بدل کر کئی جگہ ملتی ہے۔

خواب میں خیال کو قہ سے معامہ

318

جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا (ق)

خواب کا آنکھ کھلنے سے جو رشتہ ہے وہی زیاں کا سود سے ہے۔ حقیقت عالم بطور خواب ہے۔ حقیقت کے بارے میں جتنی بھی خیال آرائی کی جائے نتیجہ مضر بھی نہیں / جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا / یعنی جب چشم بصیرت دا ہو گئی یا آگئی نصیب ہوئی نہ ہستی ہستی رہی اور نہ عدم عدم۔ ہر اٹھا کا عدم ہو گئی، یہ بھی، وہ بھی / نہ زیاں تھا نہ سود تھا /

یہ اتنا وجودی یا ویڈائی موقف نہیں جتنا شونیتائی موقف ہے، یعنی نہ آستی نہ عدم۔ یعنی وہم بھی وہم محض ہے۔

320

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا

(ق) درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل

(ق) خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی

(ق) ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا

یہ تینوں شعر جن کا شمار غالب کے مایہ ناز اشعار میں ہوتا ہے چوبیس برس کی عمر سے پہلے کے ہیں اور نسخہ حمید یہ میں ملتے ہیں۔ اشعار کی روانی اور بیساختگی میں امداد ہی نہیں ہوتا کہ اشعار میں معنی کی کرشمہ کاری جدلیات لٹی سے برقیاتی ہوئی ہے۔ نہ کوئی کلمہ لٹی ہے نہ بقا ہر کسی چیز کو رد کیا ہے، لیکن ایک پیکر دوسرے کو بے دخل کرتا ہے اور معنی کو گردش میں لے آتا ہے۔ زیست کا یہ مزہ اٹوکھا ہے جو قول متناقض پر مبنی ہے کہ درد کی دوا مل گئی ہے اور درد بے دوا بھی مل گیا ہے یعنی ایسا درد جو بیک وقت دوا بھی ہے اور لا دوا بھی ہے۔ یہ وہ aponia ہے جو مل کا محتاج نہیں کیونکہ شعر کا مزہ اسی میں ہے کہ معرہ کو معرہ رہنے دیا جائے۔ دوسرے اور تیسرے شعر میں بھی یہی حرکیات ہے جو دوسرے مصرعے میں عروج پر پہنچتی ہے اور معنی کی طرفیں کھول کر انوکھے لطف و انبساط کا سامان فراہم کرتی ہے، اخوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا / یا / ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا / ڈھونڈھا کی تاویل اپنے حق میں کر کے عذرت بیان اور طرفگی خیال کا حق ادا کر دیا ہے کہ ہمارا دل تم نے پایا بس یہی تو ہمارا مقصود تھا۔ ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ غالب اکثر معنی کو گردش میں لانے کے لیے ایک ہی فعل کو شق کر کے اس کے متناقض معنی قائم کر دیتے ہیں۔ شعر کا لطف جدلیاتی گردش میں ہے اور حد بیان سے باہر ہے۔

ساغر جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک

شوق دیدار بلا آئینہ سماں نکلا (ق)

یہ نعتِ دوم (حمید یہ) کی وہی بے پناہ غزل ہے / کارخانے سے جنوں کے بھی میں  
عریاں نکلا / میری قسمت کا نہ ایک آدھ گریباں نکلا / جس کے صرف تین شعر درج انتخاب  
ہوئے جبکہ یہ شعر نہیں لیا گیا جو قیامت کا ہے۔ ذرۂ خاک باعث چپکنے کے منسوب ہے  
آئینہ سے، اور آئینہ کو باعث کھٹ ذات ساغر جلوۂ سرشار کہا ہے۔ شعر اشتیاق وید کی مستی  
و سرشاری کا ہے۔ بظاہر تکمیل شعر کے استعاروں اور ترکیبوں سے اندازہ نہیں ہوتا لیکن  
معنایاتی ساخت میں تعامل ہدایاتی کارگر ہے جو ذرۂ خاک کے بے حد آئینہ سماں ہونے  
اور ساغر جلوۂ سرشار ہو جانے میں ہے۔ شوق دیدار، آئینہ، ساغر اور سرشار کا رشتہ ظاہر ہے  
لیکن معمولی سے ذرۂ خاک کی تقلیب نے مقدر کو چمکا دیا ہے جس سے شعر نزہت فکری کا  
شاہکار بن گیا ہے۔

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار

سبزہ بیگناہ صبا آوارہ گل نا آشنا (ق)

شوق ہے سماں تراز نازش ارباب مجنوں

ذرہ سحر و شگاہ و قطرہ دریا آشنا (ق)

ایک بہ معنی زیادہ، بہت زیادہ۔ یہ کائنات رنگ و بو عجیب جگہ ہے، اور تو اور اجزائے  
بہار بھی گویا یکسر شیرازۂ وحشت کا مجموعہ ہیں۔ اجزائے بہار میں تین چیزوں کا ذکر ہے  
/ سبزہ بیگناہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا / شعر کا حسن اس میں بھی ہے کہ سبزہ کو دریا بتا بیگناہ، صبا کو  
آوارہ اور گل کو نا آشنا کہتے ہیں۔ غالب نے تینوں لفظی اساس یکدوں کو مربوط کر دیا ہے۔  
مناہبت کا حق بھی ادا ہو گیا اور معنی آفرینی کا بھی۔ اجزائے بہار کے اوصاف کی لفظی کی لفظی  
بھی ہو گئی۔ یعنی بیگناہ، آوارہ اور نا آشنا، تینوں کا رشتہ وحشت سے ہے۔

شوق کو چشم بصیرت کے طور پر لیں یا وہ باطنی آگ جو حقیقت کی تہ تک پہنچنے کے  
لیے ہمیز کرتی ہے، ارباب مجنوں کی نازش کی سماں تراز، دوسرے مصرعے میں ارباب مجنوں کی

رعایت سے فقط دو چیزوں کا ذکر آیا ہے، اوزہ صحرا دست گاہ / اور / قطرہ دریا آشنا۔ ترکیب سازی کے حسن پر بھی نظر رکھیں۔ اوزہ صحرا کے تقابل میں ہے۔ ملاحظہ ہو قطرہ دریا کے تقابل لہی میں غالب کے یہاں کیا کیا معنی گسری کرتا ہے، یہاں لہی منکوس ہے، یعنی ذرہ صحرا دستگاہ ہے اور قطرہ دریا آشنا اور یہ سماں ترازوی ارباب بحر کی نسبت سے ہے۔ غرضیکہ نہ ذرے کی کچھ حقیقت ہے اور نہ قطرے کی۔ یہ شوق ہی ہے جو سماں ترازوی کرتا ہے اور ذرہ کو صحرا دستگاہ اور قطرہ کو دریا آشنا بنا دیتا ہے، غور طلب ہے کہ صحرا یا دریا جتنا خود ذرہ یا قطرہ کی لہی ہے۔ یعنی اسی متناقص کشاکش پر کائنات قائم ہے۔

326

لگہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا

گھر میں محو ہوا اضطراب دریا کا (ق)

حتاے پاسے خزاں ہے بہار اگر ہے بھی

دوام کلفت خاطر ہے بیش دنیا کا (ق+)

شوق کی بے پایانی اور تمنا کی بے تابی غالب کے کلام میں نہ لٹیں ہے لیکن ہر جگہ کیفیت الگ ہے۔ دل کو نسبت ہے وسعت سے لیکن شوقی افراد اس کے بیش نظر یہ وسعت بھی تنگی جا ہے۔ پہلے مصرع کو بطور قولِ محال لیا جائے تو دوسرے مصرعے میں دلیل ہے کہ دیکھو دریا کا اضطراب جو کنار تا بہ کنار ہے ایک چھوٹے سے موتی میں سا جاتا ہے۔ جس طرح گھر اور دریا میں نسبت بھی ہے اور رہنے لگی بھی اسی طرح شوق اور تنگی جا میں رابطہ بھی ہے اور مخالف بھی، جس سے لطف معنی قائم ہوا ہے۔

ایک طرف خزاں و بہار اور دوسری طرف بیش و کلفت کا تناقض نگاہ میں رہے۔ رونا دینا بہار بہار ہے اور خزاں خزاں، لیکن غالب کا ذہن باریک بین بہار و خزاں کی محویت کی رد تکمیل کر کے ان کو بطور وحدت جا رہے کے دیکھتا ہے، یعنی نہ خزاں نہ بہار خزاں ہے نہ بہار بہار۔ عرف عام میں جس کو بہار کہا جاتا ہے، غالب کہتے ہیں اس کی رعینہ خزاں کے حوروں کی حتا ہے۔ چنانچہ اگر بہار یہ ہے تو پھر خزاں کیا ہے؟ دوسرے مصرعے میں توجیہ ہے کہ یعنی دنیا کا بیش و عشرت کلفت خاطر کا بیش خیرہ ہے۔ یعنی جہاں خواہش ہے وہاں



دکھ ہے۔ بہار کی حقیقت میں خزاں کو دیکھنا اور خواہش میں دکھ کو دیکھنا یعنی عالم رنگ و بو کو بطور دوام کھنچ کر خاطر دیکھنا جی برگرش جدلیاتی ہے۔

نہ پوچھو وسعت میقاتہ جنوں غالب

332

جہاں یہ کاسے گروں ہے ایک خاک انداز (ق)۔

چوتھیں برس سے پہلے کی عمر کی اس قول کے چند ہی شعر حداول دیوان میں جگہ پائے، ان میں وسعت کائنات کی لامتناہی پہنائیوں کی ایمانی قضاہ لیتا ہوا یہ شعر بھی ہے۔ یہ تصور بھی آسان نہیں کہ غالب نے اس کو کس ذہنی کیفیت میں کہا ہوگا۔ انتہائی مشکل زمینوں میں عجیب و غریب کیفیت کے شعر نکالنا غالب کے اس عہد کا خاص انداز ہے۔ شعر جدلیات نفی کے تقاضے سے لہالب بھرا ہوا ہے۔ میقاتہ جنوں کی تحفیف کاسے گروں سے اور پھر کاسے گروں کی تحفیف خاک انداز سے اپنا جواب نہیں رکھتی۔ غالب کے حخیل کا کرشمہ ملاحظہ ہو کہ ہفت الفاظ یعنی خلا کو جو لامکاں سے لامکاں تک ہے یا زبان کے حد و حساب سے باہر ہے، مقامات سے کاسے گروں کہہ کر رو کیا ہے اور پھر اُسے خاک انداز کہہ کر گویا شویہ اعظم کی آخری حد تک اکبری صغر کر دیا ہے یعنی خالی کا خالی۔ حقیقت جو دکھائی دیتی ہے وہ نہیں ہے یعنی زبان اند سے خالی ہے۔ تعجب ہوتا ہے کہ خیال کی ایسی پہنائیوں میں اتنا اور احساس کی پوری حدت و شدت سے اسے تخلیقی اظہار تک لے آنا اور یہ سب چوتھیں پچیس سال کی عمر میں، اگر یہ زبان و خیال کا معجزہ نہیں تو کیا ہے۔

نہ گل نہ ہوں نہ پردہ ساز

332

میں ہوں اپنی ٹھکست کی آواز (ق)۔

تو اور آرائش غم کا گل

میں اور اندیشہ ہائے دور دراز (ق)۔

یہ اشعار بھی چوتھیں برس کی عمر سے پہلے کے ہیں اور ان کی مجزئیائی پر سوائے اس کے کہ تعجب کیا جائے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جدلیات نفی واضح طور پر دونوں مصرعوں میں جاری و ساری ہے۔ گل نہ ہوں اور پردہ ساز دونوں نشاط و طرب، کھٹکتلی اور

نفسگی کے استعارے ہیں، غالب نے دونوں کی نفی کی ہے، میں نہ یہ ہوں نہ وہ ہوں بلکہ خود ہی اپنی شکست کی آواز ہوں۔ گویا ذات کی نفی سے شکست ذات کا اثبات کیا ہے، تو یہ نفی کی نفی ہوا۔ شعر کی طرفیں کھلی ہوئی ہیں۔ آواز ساز کی رعایت سے ہے اور اسی طرح پردہ ساز کی نسبت گل نقد سے ہے۔ پردہ اور گل میں بھی ہر شے کی ہے جس پر نفی کی چھوٹ صاف پڑ رہی ہے۔ نفی در نفی اور زبان کے ایجاز سے ایک پنہاں کیفیت خاموشی کے سر کو سننے کی بھی ہو سکتی ہے جو بھی ممکن ہے جب باہر کا شور کا اضم ہو جائے۔

شعر کی پہلی قرأت میں / غم گیسوا تھا، غالب نے بعد میں گیسو کو کاکھل سے بدل دیا، ذرا سی اجنبیت سے ترکیب کا حسن بڑھ گیا، اور 'مک' کی تکرار اور 'ز' کے سیاق میں سیال آواز 'ل' سے نفسگی میں بھی اضافہ ہوا۔ یہ سب تخلیقیت کی آگ میں ذوق و وجدان سے ہوتا ہے، آوازوں کو گن کر یا سوچ کر نہیں، صرف یہ کہ طبیعت کو کیا خوش آتا ہے۔ پہلا مصرع معشوق کی دلچسپی اور سروکار حسن کا عینک لطیف ہے۔ دوسرا حسن کی جلوہ گسٹری کی تھلیب میں ہے، یعنی / میں اور اندیشہ ہاے دور دراز / زلف کی درازی اور اندیشہ ہا کی فراوانی میں نسبت ہے۔ آرائش جمال کا یہ مطلب کہ گویا نئے نئے عاشق پیدا ہو رہے ہیں جو بعض شارجین نے بیان کیا ہے شعر کو محدود کرنا ہے۔ لفظوں کے حسن کا رمانہ ایجاز اور تعامل نفی کا کمال یہی ہے کہ معنی جو بے مرکز ہو چکا ہے اس کی بے مرکزیت سے لطف اندوز ہوا جائے اور غیر ضروری میکا کی تحدید نہ کی جائے۔ ایسی کوئی کوشش اس شعریات کے خلاف ہے۔

پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم

- (ق) میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک  
 (ق) ایک نظر میں نہیں فرصت ہستی غافل  
 (ق) گرمی بزم ہے اک رقص شرر ہوتے تک  
 غم ہستی کا اسد کس سے ہو بجز مرگ علاج  
 (ق) شمع ہر رنگ میں جلتی ہے غر ہوتے تک

اس غزل کے کچھ اشعار کے بارے میں گنگو پہلے آچکی ہے۔ غزل کے ان آخری تین اشعار میں حقیقت کی مدد کا کچھ اور ہی تجسس ہے۔ خورشید کی کرنوں اور شبنم میں قطعییت ہے اور شبنم فنا کی دلیل ہے۔ عنایت کی نظر کو سورج کی کرنوں سے اور انسان کو شبنم سے مثال دے کر ذات کی نفی کر دی ہے۔ ویسے دیکھیں تو عنایت کی نظر میں خواہش بھی ہے اور اس کی تھلیب بھی کہ بظاہر عنایت کی نظر محبت کی دلیل ہے، نیز شعاع آفتاب روشنی کی دلیل ہے اور جھلی کی بھی۔ جس پر یہ دروا ہو جائے وہاں فنا ہی فنا ہے۔ محبوب کی عنایت کو سہہ پانا بھی اپنا نقصان رکھتا ہے، کیسی خوبصورتی سے ذات کی نفی کی ہے۔

اگلے دونوں شعروں میں ایچ سازی بھی لاجواب ہے۔ انفرادیت جو یک نظر اور فرصت ہستی میں ہے، وہی گرمی بزم اور رقص شرر میں بھی ہے۔ یہاں معنی اتنا تھلیب سے نہیں بھٹتا ایچ سازی سے قائم ہوا ہے۔ فرصت ہستی کے لیے رقص شرر کو استعارہ کرنا حدود معنی نیز ہے کہ رقص شرر حرکیاتی بھی ہے اور وقت کے محور پر لکھو محض بھی، لیکن اصلاً نفی (شوبہ) اساس ہے بالکل جیسے رقص ہستی ہے اصل محض ہے۔

مقطع میں شمع کا ایچ ہے جو بھٹتا حسن پرور ہے اتنا حسن سوز بھی ہے کیونکہ شمع زندگی اور موت دونوں کا متحرک استعارہ ہے، زندگی اس لیے کہ شمع منبع روشنی اور سرچشمہ نور ہے، موت اس لیے کہ شمع پتھلیاتی رہتی ہے جیسے وجود رو بہ زوال ہے اور بالآخر کلا پر شمع ہو جاتا ہے۔ غالب نے موت کو ہستی کا علاج کہا ہے، اور صرف ہستی نہیں بلکہ غم ہستی کا بھی۔ ہستی کی نفی اور غم ہستی کی نفی موت ہے۔ لیکن یہاں موت کی بھی جدلیاتی تھلیب ہوئی ہے، یہ بطور نجات دہندہ ہے جیسے سحر نجات دہندہ شمع ہے۔ صبح ہوگی تو شمع کو جلنے سے نجات ملے گی۔ شمع کے جلنے میں ایک لازمییت ہے، جیسے زندگی پر انسان کا اختیار نہیں، جلنے رہنا شمع کا مقدر ہے، لیکن جلنا روشنی اور تمنا کا استعارہ بھی ہے۔ دکھ اور زندگی کی لازمییت کا موضوع غالب کا محبوب موضوع ہے اقد حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں، موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں، غالب جو لحاظ اور حرکیات کے سوبید ہیں، دکھ کو وجود کی اصل مانتے ہیں، جب تک زندگی ہے غم ہستی ہے، جب تک رات ہے شمع کو زندہ

رہتا ہے۔ رات نئی کا استعارہ ہے لیکن زندگی نئی کا استعارہ نہیں۔ پورا شعر نئی در فنی کی لادیت سے بندھا ہے۔

340 صد جلوہ رود ہے جو مڑگاں اٹھائیے

طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے (ق)

پہلا مصرع کہ صد جلوہ رود ہے جو مڑگاں اٹھائیے، دعوتِ نگارہ ہے کہ حسنِ ارضی یا حسنِ کائنات جلووں سے خراب اور ہے شرطِ آنکھیں کھولنا ہے۔ زندگی ان جلووں سے معمور ہے جو حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ دوسرا مصرع نئی اساس ہے کہ اس کے لیے دید کا احساں اٹھانا پڑتا ہے اور اس کی توفیق نہیں۔ ردیف 'اٹھانا' میں مڑگاں اٹھائیے بطور دعوت ہے۔ احساں اٹھائیے، طاقت کہاں 'ہے' کے تناظر میں گہی کٹی ہے کہ طاقت ہی نہیں کہ دید کا احساں اٹھایا جائے۔ دید ذات کا حصہ ہے۔ غالب نے اٹھائیے کی معمولی گردش سے دید کے خیالی ہیکر کو 'غیر' بنادیا اور غیر کا احساں اٹھانا غیرتِ نفس کے خلاف ہے۔ یوں شعر کی معنویت کی کئی راہیں کھل گئیں، جن کا لطف اس بصیرتِ افروز نکتہ میں ہے کہ جلوہ بچہ کچھ بھی نہیں جب تک دیکھنے والی نظر نہ ہو، اور نظر خود معنویتِ شکار یعنی بمنزلہ 'غیر' کے ہے۔

344 ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد

عالم تمام حلقہٴ دام خیال ہے (ق+)

خلیفہ عبدالغیم نے ایسے اشعار کے بارے میں لکھا ہے کہ کوئی دہرائی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ اس قول سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ بھی نہیں کہ اس کو نایا کے لیے بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ فریب اور حلقہٴ دام خیال ایک ہی چیز ہیں۔ غالب ہستی کو عدم ہی نہیں عدم سے بھی آگے کی کوئی چیز کہتے ہیں۔ اور نئی در فنی کے تفاعل سے متن کی طرفیں کھل جاتی ہیں، اور معنی سیال ہو جاتا ہے جس کی متعدد تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ اس کی وجودی (نایاوی) تعبیر سامنے کی بات ہے کہ تمام عالم فریبِ حواس اور طلسمِ خیال ہے، یاں وہی ہے جو اعتبار کیا، کائنات کی حقیقت فقط اعتباری ہے، اس کے فریب میں آنا عیب ہے، وغیرہ۔ اب متن کو دیکھیے۔ شعر شروع ہوتا ہے ہستی سے اور ختم ہوتا ہے عالم کے تصور پر۔

درمہانی عرصہ جدلیات نفی سے لبریز ہے۔ کائنات جلوہ گاہ صفات ہے یا بین ذات، ماورائیت سرے سے غالب کا مسئلہ ہی نہیں۔ شاعر تو فقط ہستی کی نفی کر رہا ہے کہ یہ دنیا خیال کا بچھایا ہوا جال ہے، یہ ٹپی محض ہے، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔ حقیقت مطلقہ کیا ہے کیا نہیں اور آیا صفات ذات ہیں یا نفس انفرادی شعور کلی کا حصہ ہے یا نہیں یا حقیقت مطلقہ ذرہ ذرہ میں جاری و ساری ہے یا نہیں، شعران باتوں کے بارے میں خاموش ہے۔ وجودی خیالات غالب کے زمانے میں عام تھے اس لیے شعر کی تعبیر کرتے ہوئے ہم انھیں غالب سے منسوب کرنے میں پس و پیش نہیں کرتے۔ ورنہ دراصل متن میں ایسا کچھ بھی نہیں۔ غالب کو حقیقت کے معمولہ یا عام تصور سے یوں بھی اجاڑی۔ یہاں بھی اس کو نفی و نفی سے رد کیا ہے۔

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

348

(۱) میری رفتار سے بھاگے ہے نمایاں مجھ سے

گردش ساغر صد جلوہ رنیں تجھ سے

(۲) آنکھ داری یک دیدہ جہاں مجھ سے

یہ سرکاری اور معجز بیانی نہیں تو کیا ہے اور وہ بھی چوتیس برس کی عمر سے پہلے۔ ہم پہلے ثابت کر چکے ہیں کہ تبدیلی انہیں سال کے بعد ہونا شروع ہو گئی تھی۔ ذہن کی آتش فشاں، دراکی اور پچیدگی خیال تو وہی رہی، جہاں بیان میں ایک ایسا رس اور رچاؤ آتا گیا جس کی جاوہ اثری کا جواب نہیں۔ بین التوہیت خود ایک ہراسرار عمل ہے۔ غالب فارسی و اردو اساتذہ کے سرچشمہ فیضان سے جی بھر کے فیض یاب ہوئے تھے، اور اس میں بھی کلام نہیں کہ ہیدل کی خیال بند بیداریت نے ناہفہ روزگار غالب کو غالب بنا دیا۔ اس عمر میں یہ کہنا / ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے / ذہن و تخیل کے انتہائی کٹھ رس ہونے کی دلیل ہے۔ حرکیات نفی متن کی خارجی ساخت میں اگرچہ دکھائی نہیں دیتی لیکن خیالی پیکروں میں رواں دواں ہے۔ روایف / مجھ سے / میں بھی ترک ہے۔ داستانوں کی طلسماتی فضا میں میرا فسانہ گوہر مرا کی تلاش و جستجو میں جتنا آگے بڑھتا ہے، منزل اتنا ہی دور ہوتی

جاتی ہے۔ منزل دکھائی دیتی ہے لیکن قدم وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ یہ چھلاوہ شونہ در شونہ ہے۔ ہاتھ کچھ بھی نہیں آتا، سوائے نفی لامتناہی اور سعی مسلسل کے۔ دوسرے مصرع نے حرکت کی شدت کو اور بھی بڑھا دیا ہے۔ امیری رفتار سے بھاگے ہے جہاں جھ سے ہر قدم اور ادوری منزل میں جو بند تھا، اُسے ارتقا اور ابھار کے کی افزائیت نے اور بھی شدت عطا کر دی ہے۔ انسان کی سعی ناقص اور عہد مسلسل جو جدیت اساس ہے، یہ شعر اس کا بلیغ استعارہ ہے ○ حقیقت مطلقہ یا حسن ارضی جو انسان کی دسترس میں نہیں، ساحر صد جلوۂ رنگیں کی گردش کی طرح ہے۔ افزائش جھ اتھا میں بھی ہے جہاں 'جھ' ناظر ہے اور 'تھ' منظور، مگر افزائش کی منطق مکمل ہوتی ہے / آئینہ داری یک دیدۂ حیراں سے۔ یک بمعنی بہت۔ صد جلوۂ رنگیں اور دیدۂ حیراں ایک دوسرے کے مد مقابل ہیں، ان میں ارتباط پیدا ہوتا ہے آئینہ داری سے جو 'تھ' اثبات کی صورت ہے۔ مگر اثبات کس کا؟ دیدۂ حیراں کا، وہ تو ہازی گاہِ حتما میں تصویرِ حیرت بنی کھلی کی کھلی ہے۔ غالب نے ایک جگہ لکھا ہے "بھائی خدا کے واسطے غزل کی داد دینا۔ اگر رنختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے؟ اگر وہ رنختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے؟" (12)

محرم نہیں ہے تو ہی نواہے راز کا 354

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (ق ۱۰)

یہ غزل روایت دوم (حمید یہ) کے حاشیے پر بدھائی گئی۔ جیسا کہ ہم کہتے رہے ہیں، سبک بندی کا جو ہر غالب کے یہاں ایک انجاز میں بدل جاتا ہے، کیا مناسبات لفظی، کیا تمثیل و منطق شاعرانہ اور کیا خیال بندی و مضمون آفرینی و نازک خیالی۔ یہ بھی بے مثل اشعار میں سے ہے، ہلکے سے نفی اساس اشکال و غرابت نے معنی آفرینی میں تباہ پیدا کر کے شعر کے لطف و انبساط کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ جدلیاتی کشاکش نواہے راز کے محرم نہ ہونے اور خود موجودات کے دعوتِ نگارہ دینے میں ہے۔ محرم کو جو نسبت حجاب سے ہے، حجاب کو پردہ سے ہے، اور پردہ، ساز کی رعایت سے آیا ہے، اسی طرح نوا، ساز اور پردہ ساز بھی لازمی کے رشتے میں ہیں جس سے معنی بندھے ہوئے ہیں، اور کشاکش

سے گرہ درگرہ کھلتے ہیں۔ وہ کان جو شاہد معنی کی موسیقی سے نا آشنا ہیں ساز خود ان کے لیے بھولہ حجاب ہے، یا کانوں کے لیے پردہ بن گیا ہے۔ غور و طلب ہے کہ پردہ حجاب میں بھی ہے، راز میں بھی، محرم میں بھی، ساز میں بھی اور کان میں بھی ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنی گستری میں تھلیب و تھلیس کا رد و رد جدلیاتی تعامل غالب کی ہنرمندی کا ایسا کمال ہے جسے غالب کی تشکیل شعر محسوس بھی نہیں ہونے دیتی۔

355 عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا (ق۱+)

یہ غزل نخطہ حمیدیہ کے حاشیے پر درج ہوئی ہے۔ سابقہ مضمون سے نیا طرفہ مضمون نکالنا کوئی غالب کے یہاں دیکھے۔ کیا بات پیدا کی ہے کہ تشکیل شعر شعری منطق کا اعجاز بن گئی ہے۔ قطرہ کا دریا میں ضم ہونا معمول و جودی تصور ہے، لیکن اول تو فنا کی تعبیر عشرت سے کر کے فنا کی نفی کو اثبات میں بدل دیا ہے، دوسرے درد کے حد سے گزرنے کو اس کا دوا ہو جانا کہہ کر قول حال کی بے ساختہ اور کج جدلیات سے جو معنائی فضا پیدا کی ہے اس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ یہ ان اشعار میں ہے جو چلتا ہوا محاورہ بن گئے ہیں۔

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے

360

میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (ق۱+)

ہاتھ دھو دل سے یہی گری گر اندیشے میں ہے

آکھینہ حمدی صہبا سے پکھلا جائے ہے (ق۱+)

غیر کو یارب وہ کیونکر منع گستاخی کرے

مگر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (ق۱+)

مگرچہ ہے طرز فغانوں پردہ دار راز عشق

پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے (ق۱+)

- ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا  
(ق۱۰) رنگ کھتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے  
نفل کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں  
(ق۱۱) کھینچا ہے جس قدر اتنا ہی کھینچا جائے ہے  
سایہ میرا مجھ سے مثل دور بھاگے ہے اسد  
(ق۱۲) پاس مجھ آتش بہاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

یہ 25 برس کے کچھ ہی بعد کی غزل ہے جب حیرانہ بیان میں رس اور آواز میں جادو پوری طری آچکا ہے۔ بظاہر کہیں کوئی کلمہ نفی نہیں، کوئی رد یا تردید نہیں۔ لیکن معمولی لفظوں یا افعال کو ایسا گھما دیا ہے کہ اشعار جدلیاتی حرکیات کا چلتا ہوا جادو بن گئے ہیں۔ غالب کے مشہور اشعار کی سحر بیانی کے ہم اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ لفظوں کی تہ میں اور بین اسطور جمنا سکتے ہی نہیں کہ غالب کی مقلد اور طرفہ بیانی کس کس طرح سامنے کے لفظوں کی گردش سے نیا سے نیا نیرنگ نظر، معنی کا دفتر قائم کر رہی ہے۔ مطلع میں / میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے / خلاف توقع کسی حور شائک کے مانگ پر کرم ہونے پر ایسا عجیب و غریب مضمون ہے اور اس خوبی سے غمی مضمر کو گھمایا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس طرح باندا ہوا ○ اگلے شاہکار شعر میں گرمی اندیشہ کو تندہی صہبا سے اور دل کو آگینہ سے استعارہ کر کے اور پھر پچھلنے سے اس کی تھلیب کر کے سماں باندا دیا ہے۔ اس شعر کے پیکر خیال کی معنویت کا ذکر اکثر ہوتا رہا ہے۔ ○ تیسرے شعر میں مناسبتیں بھی ہیں، قول بحال بھی اور استدلال بھی لیکن بادی انشراح میں پتہ نہیں چلتا۔ شعر ضرب المثل کا درجہ رکھتا ہے۔ حیا آنا اور شرما جانا دونوں سامنے کے فعل ہیں اور دونوں ہم معنی بھی ہیں، لفظوں کے شروں کو اس طرح منہا اور بغیر نفی ظاہر کے ایک کو دوسرے سے الگ کر کے ایک اور معنی پیدا کر دینا ہنرمندانہ کمال کا معجزہ نہیں تو کیا ہے۔ فور فرمایئے تاویل ہے غیر کو متوجہ گستاخی نہ کر سکتے کی اور مرقع کھلی ہے محبوب کے حسن و جمال کی جس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ سبک ہندی میں اوسط درجہ کے مطابق شاعروں کے یہاں تفصیل نگاری زیادہ تر



ایک میکانیکی مصنوعی عمل تھا، غالب کے یہاں جدلیاتی حرکیات کی ذرا سی گردش سے یہ کیا کیا چراغیں کرتی ہے صاحب ذوق قاری کے لیے وضاحت کی ضرورت نہیں ○ چوتھے شعر کے بارے میں فقط اتنا اشارہ کافی ہے کہ حسن معنی یہاں بھی دو دہکی افعال (کھو جانا / اور / پا جانا) کی گردش سے قائم ہوا ہے ○ رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے، سبحان اللہ، جاوید معشوق کے عشق میں جٹا ہونے سے کی ہے جو خلاف توقع ہے۔ لفظوں پر غالب کی دسرس کی نوعیت ہر اعتبار سے جاویدی ہے، ہندی دہکی افعال پر دسرس بھی دیدنی ہے ○ غالب چاہیں تو مقابل کا فعل (اکر معنی کو کھٹا دیتے ہیں اور چاہیں تو ایک ہی فعل کو شق کر کے ایسی کشاکش پیدا کر دیتے ہیں کہ قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے، تصویر جتنی کھینچی جاتی ہے اتنی کھینچ جاتی ہے، لیکن یہاں حسن معنی ایک اور معنی کی تقلید سے بھی پیدا ہوا ہے، یعنی پری دس کا تاز و انداز سے کھینچا یعنی دکھاوے کا دور بٹنا یا اپنے حسن و تاز پر اترانا یا غرور کرنا۔ غالب کا حرکیاتی تخلیقی تعامل یہاں فعل کو شق کرنے سے خاص نسبت رکھتا ہے (ایک اور جگہ نہ کھینچو کہ تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو) ○ مقطع میں دھوکیں اور سایے دونوں کے تحریک سے نہایت پر لطف ایچ سازی کی ہے۔ دھوکیں کی رعایت سے خود کو آتش بجاں کہا ہے۔ دھواں جب نکلتا ہے تو ہوا کے رخ پر ایک طرف کو بہتا ہے، سایہ بھی جب فاصلہ ہے تو دور ہوتا جاتا ہے۔ سایہ کی طرح ساتھ رہنا بھی محاورہ ہے اور اس کا الٹ یعنی سایے سے دور بھاگنا بھی محاورہ ہے، یہاں دونوں سے کام لیا ہے اور ایسی جیسا خفگی سے کہ صنعت گری کا گمان نہیں ہوتا۔ دو آتش کی رعایت سے ہے۔ سایہ پڑا رہتا ہے، آتش بجاں کے جیکر اور دو کی نسبت سے اسے متحرک کر دیا ہے اور شعر پر لطف ایچ سازی اور محبت میں محرومی کا منہ ہوتا استعارہ بن گیا ہے۔

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے

پر تجھ ہی کوئی شے نہیں ہے (تی+)

ہاں کھانچو مت فریب ہستی

ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے (تی+)

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب

آخر تو کیا ہے اسے نہیں ہے (۱۳)

یہ شعر ان اشعار میں ہیں جو نیکو حیدر کے آخر میں بڑھائے گئے، گویا چوبیس برس کے کچھ ہی بعد لکھے گئے ہوں گے۔ یہ عمر اور حقیقت ہستی پر غور و غوض کی یہ نیچ غالب کی افتاد دہائی اور فکری بالیدگی کو دیکھتے ہوئے خاصا تعجب خیز ہے کہ عرفی و فیضی اور نظیری و ظہوری سے بیدل تک مابعد الطبیعیاتی فکر کی جو روایت تھی اس میں مصدر ہستی، کائنات اور انسان کی ماہیت اور جملہ مظاہر کے باہمی رشتوں پر غور و غوض کرنا بمولہ ایک قسم کے تھا، غالب نے نو عمری میں اس روایت سے استفادہ بھی کیا، اس کو بھایا بھی اور اسی کم عمری کے زمانے میں اس کو subvert بھی کیا، یعنی اس کی تھلیب بھی کی اور منہج بھی، تھلیب و منہج کے اس عمل میں ان کو سب سے زیادہ مدد دے لیا ستوفی کے تعامل سے ملی جس کا لاشعوری فیضان ان کو سبب ہندی کی تشبیل نگاری اور خیال بندی سے پہنچا تھا، اور خود ان کی فطری ایج اور افتاد و نہاد نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہوگا۔ یہاں مختص اشعار میں پہلا شعر بظاہر سرسری ہے لیکن دوسرا اور تیسرا شعر غیر معمولی ہیں اور غالب کی خاص سہلی متنوع سحر جانی اور منطق شعری کے غماز ہیں۔ پہلے شعر میں تکبیل و دو تکبیل واضح خطوط پر ہے یعنی پہلے مصرع میں جو کہا ہے، دوسرے میں اس کو معقب کر دیا ہے۔ / ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے / پر تجھ ہی کوئی شے نہیں ہے / خاطر نشان رہے کہ ردیف انہیں ہے / ہے۔ غالب چونکہ دراکھی ذہن سے ہر ہر لفظ کے اندر داخل ہو کر اس کے اہلون میں جھانک سکتے اور اس کے معنی کو پلٹ دینے پر قادر ہیں، ان کے فنی آلود تخلیقی عمل کی آگ میں معمولی سے معمولی اور سادہ سے سادہ لفظ بھی سادہ یا معمولی نہیں رہتے۔ غور فرمائیے کہ انہیں / کلمہ فنی ہے، اور / ہے / ہوتا سے ہے یعنی ہوتا ہوا۔ فعلیہ خبر یہ جزو کلمہ انہیں ہے / فنی کی فنی ہے یعنی دونوں لفظ ایک دوسرے کا رد یعنی رد در رد ہیں۔ پہلا مصرع / ہاں کما حقہ مت فریب ہستی / ہاں سے شروع ہوتا ہے اور 'ہستی' پر شتم ہوتا ہے۔ لیکن وہیں جہاں / ہاں / ہے، پاس ہی امت / بھی کار فرما ہے۔ پہلا مصرع بطور مبتدا ہے، تو چہد دوسرے مصرع میں ہے / ہر چند کہیں کہ

ہے نہیں ہے! کہیں یہاں اصرار کرنے کے معنی میں ہے۔ جدلیاتی کھیل // ہر چند کہیں کہ ہے! نہیں ہے! // ان دو ٹکڑوں کی قطعییت میں کھیل گیا ہے جس نے پہلے 'ہے' کے معنی کو متعین نہیں رہنے دیا، بلکہ 'نہیں' کے بارودی تعامل سے پاش پاش کر دیا ہے۔ مقطع اس سے بھی آگے ہے۔ پہلے فقط ہستی کی بات تھی۔ اب ہستی و عدم دونوں کو subvert کیا ہے یعنی دونوں پر خط تھینچ کھینچا ہے! ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب! ہستی اور عدم ایک دوسرے کا الٹ ہیں، عرف عام میں اگر ہستی نہیں ہے تو عدم ہے اور اگر عدم نہیں ہے تو ہستی ہے۔ ہستی و عدم ایک binary ہے جس کے دونوں عناصر ربط و لپی کے نظام میں بندھے ہوئے ہیں۔ زبان کے اصل الاصول کی رو سے ایک کا رد دوسرے کا قبول ہے، یعنی لفظ یا تصور قائم ہی انفر اقییت سے ہوتا ہے، لیکن غالب و دیگر کی ٹلی کرتے ہیں، نہ یہ نہ وہ، گویا غالب زبان و معنی کی ایک یکسر جی کر امر خلق کر رہے ہیں۔ یعنی جب یہ بھی نہیں اور وہ بھی نہیں تو پھر کیا؟ لہذا معنی کا کوئی پتہ قائم ہی نہیں ہوتا۔ یہ زبان کی سرحد اور اک سے بھی پرے جھانکنا ہے یا خاموشی کی زبان جس کو میکائلیت کی مدد سے بیان نہیں کر سکتے۔ غالب کی جرأت لہر اور جرات انکار اکثر زبان کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ یہ شونہ ہی نہیں، لائے اعظم یعنی مہاشونہ مماثل ہے۔ اگلا مصرع اس سے بھی بھیا تک ہے! آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے! عظیم یعنی میر المیاد کا شق ہو کر دو لخت ہو جانا، یعنی ذات اور ذات کا 'غیر' ذات یا اس کے غیر سے کلام کرنا غزل کی پہلے سے پہلی آری شعریات میں نیا نہیں، لیکن اس کی شاید ہی کوئی مثال ہو کہ ذات کے core کو استنباط یا آخر تو کیا ہے! کے بعد! 'اے نہیں ہے' / کہہ کر مخاطب کیا ہو، یعنی وہ جو 'نہیں' ہے وہ 'ہے' بھی۔ گویا 'نہیں + ہے' (لائے اعظم = مہاشونہ) کو بطور علم پکارا گیا ہو، یعنی اے فلاں... اے نہیں! اور ہونا فضل بھی ہے، یعنی اے فلاں جو 'نہیں' بھی ہے اور 'ہے' بھی! اتنا ہی نہیں، شروع کا حصہ طلسم کدو ذات میں حیرت نفی کا نقیب بن کر آیا ہے۔ یعنی اے نہیں (اے فلاں) جو نہیں ہے، آخر تو کیا ہے؟ غور طلب ہے کہ جو چیز ہے ہی نہیں، یعنی جس کا وجود ہی شونہ یعنی 'لا' ہے، اسی 'نہیں' سے پوچھا جا رہا ہے کہ آخر تو کیا ہے؟ جب ہستی و عدم دونوں رد

ہو گئے تو ذات بھی رو ہو گئی۔ جب ذات بھی رو ہو گئی (یعنی نفی در نفی یا نفی لا نفی) تو پھر اس کی ماہیت کیا معنی۔ اس نوع کی فلسفیانہ فکر نہ روایتی وجودی تصوف کی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے نہ روایتی ویدانت کا۔ سبک ہندی کی روایت کوئی معمولی روایت نہیں۔ اس میں بہت وسعت اور گیرائی ہے۔ ممکن ہے اس مضمون کے traces اور چمک ہوں، کیونکہ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف میں بھی مختلف النوع اوجوا پیدا ہوئے، صوفی سنتوں نے بھی فلسفیانہ فکر کی کیا کیا تھانہ لی ہے لیکن غالب کے یہاں اس نوع کا جو جدلیاتی حموج اور تخلیقی کاری اور نزاکت فکری ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے۔ سوائے غیر مذہبی بودھی فکر کے کوئی دوسری نظیر ایسی نہیں جہاں اس نوع کی حدیث اساس نہ در نہ انکاری فکر ملتی ہو۔ زبان کے سامنے کے سادہ سے سادہ انتہائی معمولی لفظوں کو معنی آفرینی اور بدیع گوئی کی اس انتہا تک لے جانا غالب کی مجرب بیانی کا کمال نہیں تو کیا ہے۔ اس میں شاید ہی کسی کوشہ ہو کہ غالب کا تخلیقی عمل اپنی والہانہ ہالنی آگ white heat میں لاشعور و وجدان کی ان منزلوں پر ملتا ہے جہاں عارف و اولیا یا یوگی و رشی ہی اپنے ذہن رسا یا کشف و کرامات سے پہنچتے ہوں گے۔ مگر صوفیا کی روحانی منزل طے ہے یعنی عرفان یا روان۔ یہاں سرے سے کوئی منزل ہی نہیں، کوئی معمولہ مابعد الطبیعیات نہیں، کوئی طے شدہ ایجنڈا نہیں، کوئی روحانی یا ماورائی مقصود ہی نہیں۔ مزید یہ کہ عارف و اولیا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ راکہ خبر شد خبرش باز نیامد۔ غالب کس نوع کی آگہی یا گمشدگی کا پتہ دیتے ہیں۔ چہستان معنی کے صد جلوہ سرشار کو خلق کر کے وہ حیران تو ہوتے ہوں گے۔ یہ اعجاز نہیں تو کیا ہے کہ نہ در نہ نفی اساس محاورہ خلق کر کے وہ اسے وجدان و احساس اور ابداع و ابداع کی ایسی سطح تک لے آتے ہیں جو معنی نادر و نایاب سے لبالب بھری ہوئی ہے، جس کا متن قائم و دائم ہے اور معنی پروری بے حد و حساب۔ ایسے موقعوں پر حیرت زدہ وہ پوچھتے ہوں گے، ”بہائی انصاف سے کہنا اگر ریختہ پایہ صحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل؟“

## (ج) متداول دیوان

متداول دیوان کے عمدہ اور نمائندہ اشعار کے تجزیے کثرت سے پیش کیے جا چکے ہیں۔ یہ اشعار ذہن و شعور میں رہے بے ہوش نہ ہوں ممکن ہی نہیں۔ ذیل میں اب اشعار صرف مثلاً درج کیے جاتے ہیں، کسی (۴) کے نشان کا مطلب ہے تجزیہ پہلے آچکا ہے، مزید کسی وضاحت کی ضرورت نہیں، بس متن پر نگاہ رکھیں کہ تخیلی کیفیت کس سہولت اور بیساختگی سے ہدایاتی معنی کی سچ کرشمہ کاری کر رہی ہے:

- 384 ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے  
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (1828) ✓
- 385 ہوا ہوں عشق کی عارت مری سے شرمندہ  
سوائے حسرتِ قہیر گھر میں خاک نہیں (م) ✓
- 389 مری قہیر میں مضمر ہے اک صہبتِ خرابی کی  
ہیوئی بدقِ خمں کا ہے خونِ گرمِ دہقان کا (م) ✓
- 389 ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا  
نہ ہو مرنا تو جینے کا حرا کیا (م) ✓
- 375 دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا  
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے (م) ✓
- 375 بس اہومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی  
یہ جو اک لذتِ ہماری سنی ہے حاصل میں ہے (م) ✓

380 گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طود پر  
دیتے ہیں بادہ غریبہ قدح غوار دیکھ کر  
(م) ✓

381 مہریاں ہو کے بلاو مجھے چاہو جس وقت  
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں  
(م) ✓

381 زہر ملا ہی نہیں مجھ کو شکر ورنہ  
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں  
(م) ✓

381 وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے  
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں  
(م) ✓

382 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی  
دلوں کو اک اوا میں رضامند کر گئی  
(م) ✓

388 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اسے خضر  
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے  
(م) ✓

381 ہم کو ستم عزیز شکر کو ہم عزیز  
نامہریاں نہیں ہے اگر مہریاں نہیں  
(م) ✓

381 تا پھر نہ انتظار میں غید آئے عمر بھر  
آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں  
(م) ✓

- 392 مجھ تک کب اُن کی بزم میں آتا تھا دورِ جام  
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا سو شراب میں  
(م) ✓
- 392 لاکھوں لگاؤ ایک چرانا لگاؤ کا  
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عجب میں  
(م) ✓
- 392 رُو میں ہے رُخسِ عمر کہاں دیکھیے تھے  
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں  
(م) ✓
- 392 اصل شہر و شاہد و مشہور ایک ہے  
جہاں ہوں پھر مشاہد ہے کس حساب میں  
(م) ✓
- 393 شرم اک ادا ہے اپنے ہی سے کسی  
ہیں کہتے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں  
(م) ✓
- 393 ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہر  
ہیں خواب میں جنوں جو جاگے ہیں خواب میں  
(م) ✓
- 396 میں اور بزمِ نئے سے ہوں تشنہ کام آؤں  
گر میں نے کی تھی تو یہ ساقی کو کیا ہوا تھا  
(م) ✓
- 396 گھر ہمارا جو نہ دوتے بھی تو دیراں ہوتا  
بگر بگر نہ ہوتا تو بچاواں ہوتا  
(م) ✓

397 ہوئی تاخیر تو کچھ پامٹ تاخیر بھی تھا  
آپ آتے تھے مگر کوئی حناں گیر بھی تھا (م)

✓

397 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا  
بات کرتے کہ میں لب کندہ تقریر بھی تھا (م)

✓

397 پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ہاتھ  
آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا (م)

✓

397 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا  
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا (م)

✓

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا  
ڈوبیا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

✓

399 تم چانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو  
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (م)

✓

401 ہم کو ان سے وفا کی ہے امید  
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (م)

✓

402 بے طلب دیں تو عزا اس میں سوا ملتا ہے  
وہ گدا جس کو نہ ہو خوسے سوال اچھا ہے (م)

✓



- 403 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن  
(م) دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے  
✓
- 405 اپنی مریم ہوا کرے کوئی  
(م) میرے دکھ کی دوا کرے کوئی  
✓
- 406 ذکر اس پری ویش کا اور پھر بیاں اپنا  
(م) بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا  
✓
- 409 حیراں ہوں دل کو روکوں کہ بیٹیاں جگر کو میں  
(م) مقدور ہو تو ساتھ رکھوں لوحہ مگر کو میں  
✓
- 409 چھوڑا نہ دشتک نے کہ ترے گھر کا نام لوں  
(م) ہر یک سے پوچھتا ہوں کہ چاؤں کدھر کو میں  
✓
- 410 چلا ہوں تھوڑی دور ہر اک چیز رو کے ساتھ  
(م) پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ میر کو میں  
✓
- 423 گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب  
(م) آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا  
✓
- 424 ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشان اور  
(م) کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور  
✓

- 425 تاواں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب  
تست میں ہے مرنے کی تنہا کوئی دن اور  
(م) ✓
- 428 رنج سے خور ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج  
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں  
(م) ✓
- 428 نے حیرکماں میں ہے نہ صیاد کہیں میں  
کوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے  
(م) ✓
- 429 کچھ نہیں ہے غم دل اُس کو خائے نہ بنے  
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے  
(م) ✓
- 429 میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبہ دل  
اس پر بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے  
(م) ✓
- 430 عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب  
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے  
(م) ✓
- 437 تپو حیات و بچہ غم اصل میں روزوں ایک ہیں  
موت سے پہلے آری غم سے نجات پائے کیوں  
(م) ✓
- 438 غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں  
روئے دار دار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں  
(م) ✓

- 439 وقاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے  
مرے بت خانے میں تو کہے میں گازد برہمن کو  
(م) ✓
- 442 نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے  
روہنی روش و مستی ادا کیے  
(م) ✓
- 443 ایاں مجھے روکے ہے جو کہنے ہے مجھے کفر  
کہہ مرے پیچھے ہے کلیا مرے آگے  
(م) ✓
- 443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے  
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے  
(م) ✓
- 444 محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا  
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے  
(م) ✓
- 444 کہاں میٹانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ  
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جانتا تھا کہ ہم نکلے  
(م) ✓
- 447 درد بخت کش دوا نہ ہوا  
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا  
(م) ✓
- 447 جان دی دی ہوئی اُسی کی تھی  
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا  
(م) ✓

- 449 لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگا  
(م) جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا ✓
- 450 قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ درہم  
(م) گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیان کیوں ہو ✓
- 450 یہ فتنہ آدمی کی خانہ دہانی کو کیا کم ہے  
(م) ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو ✓
- 477 کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز  
(م) کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز ✓
- 477 تاب لائے ہی بنے گی غالب  
(م) واقعہ سخت ہے اور جان عزیز ✓

## (د) فقط مصرعے

اب فقط چند مصرعے دیے جاتے ہیں۔ اگرچہ غزل کا واحد شعر ہے جو دو مصرعوں سے مل کر بنتا ہے۔ لیکن غزل کا کمال یہ بھی ہے کہ کبھی کبھی فقط مصرع چل نکلتا ہے، محاورہ بن جاتا ہے یا ضرب المثل کے درجے پر فائز ہو جاتا ہے، گویا مصرع بول اٹھتا ہے۔ چنانچہ اگر مصرعے کو بطور واحد لیں تو بھی اندازہ ہوگا کہ غالب کی تخلیقیت کس طرح جدلیاتی حرکیات میں سموئی ہوئی ہے کہ یہ سب کچھ فطری اور سچ معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو کس طرح لفظوں کا جدلیاتی در و بست غالب کے ذہن و خیال میں بیست ہے، اور نفی ہم نفی یا نفی در نفی کے مصرعے گویا موتی کی لڑی سے ڈھلے ڈھلائے چلے آتے ہیں،

ہنرمندی ہنرمندی معلوم نہیں ہوتی اور تکمیل شعر اور معنی آفرینی میں جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ آرٹ کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس پر آرٹ کا لگان نہ ہو۔ غالب کے جدلیاتی ذہن کا جو ہر جو پوری شاعری کی دقیقہ بندی میں نہ نہیں ہے، یہاں لفظوں کی قبا چاک کر کے اپنی بے ساختہ حسن کاری کے ساتھ صاف سامنے آگیا ہے۔ غالب کے مقناقصات کو ان کی قیمت پر قبول کرنے، انتہاؤں کو تحلیل کرنے یا معنی کو عمومیت سے آزاد کرانے کے مقدسے کو نشان زد کرنے کے لیے اگر اور کچھ بھی نہ ہو تو ان مصرعوں کو نکال میں رکھنا ہی کافی ہے:

151 ۔ عبادتِ برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

153 ۔ لطافت بے شناخت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

163 ۔ مشکلِ عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا

170 ۔ رنگِ گلِ آنکدہ ہے زہرِ بالِ عندلیب

170 ۔ صورتِ نقشِ قدم ہوں رفعتِ رفقاہِ دوست

170 ۔ کھٹے دشمن ہوں آخر گرچہ تھا پیارِ دوست

181 ۔ بتنا کہ نا امید تر امیدوار تر

182 ۔ صفائے حیرت آئینہ ہے سامانِ رنگِ آخر

184 ۔ غنچے میں دل تک ہے حوصلہ گلِ ہنوز

194 ۔ دشمن سمجھ ولے کچھ آشنا نہ مانگ

204 ۔ اے آگہی فریب تماشا کہاں نہیں

- 216 ۔ سرد ہے ہاوصف آزادی گرفتار چمن
- 225 ۔ جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھو
- 227 ۔ موج غبار سرور ہوئی ہے صدا مجھے
- 232 ۔ زلف سیاہ بھی شب مہتاب ہوگئی
- 234 ۔ خوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
- 237 ۔ آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے
- 239 ۔ چشمِ خواہاں خامشی میں بھی نواپرداز ہے
- 247 ۔ خبر نگہ کو نگہ چشم کو بدو جانے
- 253 ۔ ایک دل تھا کہ بھد رنگ دکھایا ہے مجھے
- 269 ۔ ناکروہ گناہوں کی بھی حسرت کی لے داو
- 271 ۔ مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے
- 281 ۔ وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے
- 285 ۔ کیسے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو
- 297 ۔ دشمنی اپنی تھی میری دوستداری ہاے ہاے

- 298 ۔ عشق مجھ کو نہیں دشت ہی سی
- 302 ۔ یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے
- 318 ۔ جب آنکھ کھل گئی نہ دیاں تھا نہ سود تھا
- 319 ۔ سادگی و پرکاری بے خودی و ہشیاری
- 320 ۔ درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا
- 322 ۔ لاکھ پردے میں چھپا پر وہی عریاں نکلا
- 322 ۔ سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا
- 324 ۔ ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا
- 327 ۔ بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
- 332 ۔ دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز
- 337 ۔ اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ ہم تصویر عریاں ہیں
- 341 ۔ بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی
- 343 ۔ خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے
- 347 ۔ نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

355 درد کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا

360 میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

360 پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

360 رنگ کھتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

362 کہ جتنا کھینچا ہوں اور کھینچا جائے ہے مجھ سے

363 نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے

364 ملنا قرا اگر نہیں آماں تو سہل ہے

364 دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

365 سوائے حسرتِ قہیر گھر میں خاک نہیں

366 ہر چہ کہیں کہ ہے نہیں ہے

369 بیونی برقِ فرس کا ہے خونِ گرم دھتاں کا

369 نہ ہو مرنا تو چھینے کا مڑا کیا

372 دی ہے جاے دہن اس کو دمِ ایجاہ نہیں

375 یہ جو اک لذت ہماری سعی ہے حاصل میں ہے



- 381 میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آجی نہ سکوں
- 381 بات کچھ سرتو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں
- 385 ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
- 387 غالب کو برا کہتے ہو اچھا نہیں کرتے
- 389 نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے
- 390 ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں
- 390 قبلے کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں
- 391 نامہریاں نہیں ہے اگر مہریاں نہیں
- 392 لاکھوں ہٹاؤ ایک بگڑنا عتاب میں
- 393 ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
- 393 ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں
- 395 جب رشتہ بے گروہ تھا ناخن گروہ کشا تھا
- 396 کہ اگر تلک نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا
- 397 بات کرتے کہ میں لب بھڑے تقریر بھی تھا

- 398 جو دوئی کی بر بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا
- 398 ڈیویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
- 401 موت آتی ہے پر نہیں آتی
- 402 وہ گدا جس کو نہ ہو خورے سوال اچھا ہے
- 406 بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا
- 413 دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے
- 419 ہے ولی پرشیدہ اور کافر نکلا
- 424 دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور
- 426 مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں
- 429 کیا بنے بات جہاں بات بتائے نہ بنے
- 430 کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے
- 430 ہاتھ آویں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے
- 437 راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں
- 439 مرے بت خانے میں تو کہے میں گاڑو برہمن کو

- 443 ۔ کعبہ مرے چھپے ہے کیسا مرے آگے  
 443 ۔ بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے  
 444 ۔ اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے  
 444 ۔ پر اتکا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے  
 447 ۔ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا  
 448 ۔ اٹنے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا  
 449 ۔ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ  
 450 ۔ مری ہے جس پہ کل بکلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو  
 450 ۔ ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسہل کیوں ہو  
 482 ۔ روٹھا جو بے گناہ تو بے عذر من گیا  
 485 ۔ خوشی جینے کی کیا مرنے کا غم کیا

جدلیاتی وضع، آزادی و کشادگی: کہ باطن وسعتِ بختانہ ہاے ہند و جہیں گوید  
 ”سچ بات کا چھانا آزادیوں کا کام نہیں ہے۔ میں آدمی مسلمان کہ جس طرح  
 قید کیش و ملت سے آزاد ہوں، اسی طرح بدلتی اور رسولی کے خوف سے  
 وارث ہوں۔“ (13)

— دخیو

غالب کے جدلیاتی ذہن کی بارہ کاری کو ہم دیکھتے آئے ہیں۔ غالب کا مسئلہ چونکہ  
 ماورائیت نہیں ارضیت ہے، یعنی سلوک و عرفان نہیں، انسان، حیات انسانی اور اس کی  
 بوجھبھاری ہے، اس لیے غالب کے یہاں جدلیاتی فکر سے پیدا ہونے والا آزادی کا احساس  
 پائستگی رسم و رو عام کے رنگ کو کاٹنے اور قید کیش و ملت سے درا ہونے یعنی وسعتِ مشرب  
 اور بنی نوع انسان سے محبت کی گونا گوں شکلوں، جمال آفرینی اور آزادی و کشادگی کے  
 طرح طرح کے پیرایوں میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ اس نوع کی شعریات کی ایک خاص جہت  
 ہے جس پر توجہ ضروری ہے۔

اقرار بالانسان اپنی جگہ لیکن جیسا کہ ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب روایتی عقیدوں سے  
 بہت آگے تھے اور ان کی طبعی آزادی ہر مسئلہ میں اپنی راہ نکال لیتی تھی۔ مذہب میں  
 قدامت پسندی اور روشن خیالی میں کشاکش کم و بیش ہر دور میں ملتی ہے۔ غالب تک پہنچتے  
 پہنچتے ہندوستان میں وجودی خیالات اور تصوف میں خاصی توسیع ہو چکی تھی۔ تصوف ملک  
 کے طول و عرض میں رائج تو تھا ہی، چونکہ شاعری کی روح و رواں بھی تھا، عشقیہ شاعری  
 میں حسن و نشاط، جنون و ہوش، ذوق و شوق، سوز و ساز، فنا و بچا سب اسی کے فیضانِ جاریہ  
 سے جڑے ہوئے تھے۔ مقامی اثرات کے تحت تبدیلیاں نہ ہوئی ہوں، ایسا قرحنِ قیاس  
 نہیں۔ شبلی جیسے صاحبِ الرائے محقق اقرار کرتے ہیں کہ ان خیالات کا اصل ماخذ  
 ہندوستان تھا کیونکہ جب تصوف میں وجودی خیالات کا ظہور ہوا تو سوائے ہندوستان کے  
 اس نوع کے خیالات کہیں اور نہیں پائے جاتے تھے:

”لفظِ ملت یہ خیال وحدت وجود کی حد تک پہنچا یعنی یہ کہ درحقیقت خدا

کے سوا کوئی اور چیز سرے سے موجود ہی نہیں، یا یوں کہو کہ جو کچھ موجود ہے، سب خدا ہی ہے۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ اسلام میں یہ خیال کیونکر آیا، آج کل کے ارباب تحقیق کی رائے ہے کہ یونان اور ہندوستان اس خیال کے ماخذ ہیں، کیونکہ ہند اور یونانی دونوں ہر اوست کے قائل تھے، لیکن اس کا تاریخی ثبوت ملنا مشکل ہے، زیادہ شہ اس حد سے پیدا ہوتا ہے کہ یونانی علوم و فنون کی توسیع و اشاعت کا جو زمانہ تھا، یعنی پہلی دو تین صدیاں اس وقت یہ خیال نہیں پیدا ہوا تھا۔ اس مسئلہ کی ابتدا یا ظہور شیخ علی الدین اکبر کے زمانے سے ہوا جو شیخ سعدی اور عراقی وغیرہ کا زمانہ ہے۔“ (14)

وحدت و وجودی تصورات کا مقامی فکر و فلسفہ سے کیا رشتہ ہے اور ان کی نشوونما کس طرح ہوئی اور ان کے اثرات اردو غزل پر کتنے گہرے اور متنوع ہیں اس سب سے ہم اپنی کتاب 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' میں با التفصیل گفتگو کر چکے ہیں۔ (15) سرور سے اپنی رائے کو پیش نگاہ کرنا اتنا ضروری نہیں ہے جتنا ماہرین غالب کی رائے سے حقائق کا اثبات کرنا ضروری ہے۔ حالی سے لے کر خورشیدالاسلام اور ظانصاری تک سب اس بات پر زور دیتے ہیں کہ غالب عالم موجودات کی وحدت کے شدت سے قائل تھے۔ پری گارنا بھی بالاصرار کہتی ہیں ”ان کی فکر کا قول متناقض عالم امکان کے تمام مظاہر کی وحدت کو ماننے والے تصور کائنات میں مضمر ہے۔“ (16) اتنی بات اچھی طرح معلوم ہے کہ غالب مذہبی سخت گیری اور تنگ نظری سے کوسوں دور تھے۔ قدیم تصورات کا وہ احترام کرتے ہیں، ساتھ ہی قدم قدم پر قدمت شکنی بھی کرتے ہیں۔ ان کے جدلیاتی رویوں اور ذہن کو سمجھنا قول متناقض اور اس کی وحدت کو سامنے رکھے بغیر ممکن نہیں۔ انھیں اپنی آزادی اور وارستگی پر فخر تھا اور وہ کمال کر اس کا اظہار کرتے تھے، لیکن جیسا کہ ہم نے دیکھا مذہب اور تصوف سے وابستگی کا کوئی موقع وہ ہاتھ سے جانے بھی نہیں دیتے تھے۔ یہ آزاد خیالی چونکہ احکام و فرامین سے نکرانی تھی وہ طرح طرح سے اس کی توجیہات بھی پیش کرتے ہیں جیسا کہ ان معاملوں میں حالی سے ان کے کلمہ کلا اختلاف اور دسے لفظوں میں حالی کی شکایت سے ظاہر ہے۔ (17) تو کیا اسے بھی ان کے جدلیاتی ذہن کا قول متناقض میں ارجحاً

پیدا کر لینے کا کرشمہ سمجھا جائے، اس کا سادہ جواب آسان نہیں ہے۔

وجودی خیالات کے ضمن میں غالب نے اپنے نظریات کے بارے میں کئی جگہ اظہار خیال کیا ہے مگر بخشی تفصیل و تشریح حضرت جی ٹنکسین دہلوی کے نام فارسی خطوط میں ملتی ہے کہیں اور نہیں ملتی۔ یہ خطوط خواجہ احمد فاروقی نے رسالہ اردوئے معلیٰ کے غالب نمبر حصہ دوم (1961) میں شائع کیے تھے۔<sup>(18)</sup> کچھ مدت بعد غالب نمبر حصہ سوم میں دو عالمانہ مضامین سید محمد علی شاہ میکیش اکبر آبادی<sup>(19)</sup> اور شبیر احمد خاں غوری<sup>(20)</sup> کے شائع ہوئے جن میں غالب کی آرا اور فکری رویوں پر محاکمہ کیا گیا تھا۔ ان سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب کی تعمیریں، تعمیروں سے زیادہ تاویلیں تھیں اور ان میں غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کو خاصا دخل تھا۔ ذیل میں دونوں عالمانوں کی آرا کے بعض نکات جو فیصلہ کن ہیں بصورت تلخیص درج کیے جاتے ہیں :

### میکیش اکبر آبادی:

”ویدائی عقیدہ یا ویدائی اور صوفیانہ طے بٹے نقطہ نظر دیکھنے والوں میں غالب کا نام سر پرست ہے۔“<sup>(21)</sup> وہ وحدت الوجود کے حاکم ہیں، ابن عربی کے معتقد ہیں اور اس عالم کو انعام خیالی سمجھتے ہیں، لیکن کہیں ایسے شعر بھی کہتے ہیں جن سے یہ عالم حقیقت کا مبین اور مظہر حق ثابت ہوتا ہے۔“<sup>(22)</sup>

ٹنکسین دہلوی کے نام خطوط میں غالب لکھتے ہیں :

”... وجود ایک ہے اور خدا کے سوا کوئی موجود نہیں ہے جو کچھ ہمیں نظر آتا ہے اور اس کے علاوہ جو کچھ بھی خدا کے سوا ہے اور جسے موجود سمجھ رہے ہیں یہ سب معدوم ہے جو کبھی موجود نہیں ہوا۔ یہ سب وہم کا شعبہ ہے کہ ہم معدوم کو موجود سمجھ رہے ہیں۔ ذکر و فکر اور صوفیانہ اشغال اور ریاضت و عبادہ کا حاصل یہ ہے کہ انسان بے خبری اور بے خودی میں غرق ہو جائے۔ یہ عالم محسوسات اور بے کائنات اور اس کے افراد و اشخاص عالم، کائنات اور افراد میں ہیں بلکہ ان کے اعمیانی ثابت ہیں کیونکہ کہا گیا ہے کہ اعمیان نے وجود کی بو بھی نہیں سونگھی۔ وہ جس طرح ازل سے ظلم الہی میں ہیں۔ اسی طرح اب بھی ہیں اور وہ ظلم سے

خارج میں کبھی نہیں آئے، نہ آئیں گے۔

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور

جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

خدا کی ذات تغیر اور انتقال سے پاک ہے اور صوفیوں نے ایمان ثابت کر دیا کہ ذات کہا ہے اس لیے ان میں بھی تغیر و انتقال نہیں ہے اور جب تغیر و انتقال نہیں ہے تو ایمان نے ظہور بھی نہیں کیا ہے۔ اپنی عربی نے فرمایا ہے کہ حق محسوس ہے اور خلق معقول ہے۔ اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ مخلوق محسوس و ہم ہے۔“ (اردو ترجمہ میکش اکبر آبادی) (23)

”حضرت شیخ اکبر علی قادری نے ان مسائل کو علمی اور عقلی حیثیت سے پیش کیا اور اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔ خصوصاً اہم ان کی مشہور اور غیر فانی تصنیف اسی مسئلے کی تشریح ہے۔ اپنی عربی اور ان کے شارحین نے اس نظریے کی تشریح حذرات اور ایمان کے نظریے سے کی ہے اور اپنی عربی کے شارحین نے ان نظریوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ایمان اور حذرات کا نظریہ صراحت سے اس عالم کو یقین حق ثابت کرتا ہے اس لیے وہ ذات کے نظریے سے مطابقت نہیں رکھتا۔ جبکہ مرزا غالب اشارتاً حذرات سے انکار کرتے ہیں لیکن ایمان کے نظریے کو اپنا مقصد ثابت کرنے کے لیے تاویل کر کے قبول کر لیتے ہیں۔“ (24)

شبیر احمد خاں غوری

”ناہا شاہ ممکن ہی نے خصوصاً اہم کے اس قول کو اپنے سابق مکتوب میں نقل فرمایا تھا کہ:

”ماضیت الایمان والحق الوجود“

ایمان ثابت ہے تو وجود کی نہ تک نہیں سہجی۔ یہ شیخ اپنی عربی کا قول ہے جس سے اختلاف کی بڑے سے بڑے تعلق میں جرأت نہیں تھی۔ غالب کا تو کیا نہ کہ۔ لہذا انھیں اس کی تاویل کرنا پڑی۔ چنانچہ شاہ ممکن ہی کو اسی مکتوب میں غالب لکھتے ہیں۔

”آپ در باب ماضیت الایمان والحقہ الوجود فردیہ تکلم متکلمین رحمہ  
است حق حق وحق حق محض حق است۔ لیکن بظاہر پاسے حضرت سائید کہ عقیدہ  
ایں روایہ نیز خلاف آن نیست وقلیلاً نہ نوشتہ ام۔“

اس کے بعد تصوفین کے اس مسلمہ قول سے انحراف کی تائید کے لیے  
فرماتے ہیں کہ ایمان ثابت کو وجود مطلق کے ساتھ وہی تعلق ہے جو مخلوق شعاعی  
کو آفتاب کے ساتھ یا نقوش اسرار کو سمندر کے ساتھ ہوتا ہے۔ وجود صرف  
ایک ہی ہے اور ایمان ثابت کا وجود محض واجب الوجود کا وجود ہے۔ (26)

اس کے بعد غالب فرماتے ہیں کہ شیخ کا مقصد اس ”ماضیت الایمان  
والحقہ الوجود“ سے یہ ہے کہ یہاں وجود سے مراد حسی مادی ہے یعنی  
ظاہری و ناماتی اور یہ اپنی جگہ ثابت ہے کہ دلچسپ تعالیٰ پر تغیر نامکن ہے۔ اس  
شیخ اپنی عربی کا مقصد یہ ہے کہ ایمان ثابت کبھی بھی مادی نمائش اختیار نہیں  
کرتی اور یہ نمائش محض توہم اور اطل محض ہے اور یہ اختلافات و توہمات و  
تجزلات سب اقداری ہیں نہ کہ حقیقی۔ (26)

آخر میں غالب بڑے اشتیاق سے آرزو کرتے ہیں کہ اسی حدیث اصلی کی  
طرف لوٹ جاؤں اور اسی ہمراہ دوست میں مشغول ہو جاؤں  
”خداوند چشم بر ہوا اندوشت بلکہ دل در چوکی بستہ ست۔ ہمیں بحث ایمان  
ثابت کہ مذکور شد نظر گاہ وسعت من در آن است کہ بہ حدیث اصلی خود باز گرم  
روگردم و نہ غلطی و نہ ریاضت۔ مصرع

دانی ہمراہ دوست درت دانی ہمراہ دوست۔“

آگے چل کر فرماتے ہیں کہ ہر چہ مجھے تصوف سے کوئی سروکار نہیں ہے مگر  
تمام ازل نے یہ مسائل تصوف شروع ہی سے میرے ضمیر میں دوایت فرما دیے  
ہیں

”جناب عالی من مرد سپاہی زادہ بے علم جاہلم۔ پدران من از قراکان صحرا  
نشین بودند۔ مرا بہ تصوف چہ بچہ۔ بہ درویش چہ نیست۔ واللہ حال بزازین  
قدر نیست کہ تا حدیث وجود حدیث اشیا در ضمیرم فرد آورند۔“

اور آگے چل کر اپنی علمی و محلی زندگی دونوں میں بیان کر دیتے ہیں



”میں ہی دافع کہ مکی هست و جزا پہ نیست۔ دیگر صحت میں از مکی و ریاضت  
 دولت و مال مختصر بر یک دو بیان شرب است کہ شب در کھم و مست ظہیم۔ نہ دین  
 دافع نہ دنیا۔ اللہ بس ماسوی ہوں۔“ (27)

غریبکہ دونوں علما متفق ہیں کہ غالب کی تاویل میں ان کی تخلیقیت اور جدلیاتی فکر  
 کارفرما ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ تاویل غالب کی آزاد خیالی اور جدلیاتی وضع کے عین  
 مطابق ہے، غور طلب ہے ’دانی ہمہ دوست ورنہ دانی ہمہ دوست‘ اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ’نہ  
 دین دافع نہ دنیا۔ اللہ بس ماسوی ہوں‘۔ غالب کا ایک ایک لفظ اس افتاد و لہاد کی گواہی  
 دے رہا ہے جو ان کی آزادی اور حرکات نفی کے ہر قدم میں پیوست ہے۔

اس ضمن میں پری گارنا کے تھرہ سے بھی غالب کی فکر کی جدیت کی توثیق ہوتی ہے:

”غالب کی تشریحات کی خصوصیت تصوف کے بعض نظریوں کی خاصی  
 آزادانہ توضیح ہے۔ اس بنا پر حدود محققین کا خیال ہے کہ یہ ہندو مت اور خصوصاً  
 ویدانت کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ لیکن اس خیال کو رد کرنا بھی مناسب نہ ہوگا  
 کہ یہ ان کی قوت عقلیہ اور محازی تصور کائنات کا بھی نتیجہ ہو سکتا ہے۔ اس  
 کائنات میں جگہ صرف شاعرانہ اقوال تناقض اور تضادات کے لیے ہے۔ لیکن  
 اس کائنات میں زندگی کے تضادات، وحدت کائنات اور اس کے تمام عناصر  
 کے درجہ باہمی کے عظیم تصور سے اور عالم امکان کے ہر ذرے کے وجود میں  
 مضمر کھرمی کو حلیم کرنے سے دور ہو جاتے ہیں۔ غالب کی تشریح میں  
 وحدت الوجود کا نظریہ اپنی منطقی حد تک پہنچا دیا گیا ہے۔ اس کے لیے اس  
 ویدانت کی حدود بھی ٹک ہیں، جو اس کائنات کو فریب نظر یا مایا تو قرار دیتی  
 ہے، لیکن اس کے باوجود اس کو عدم محض نہیں مانتی۔“ (28)

یہ عدی عدم یا عدم محض کا تصور وجودی یا ویدانتی نہیں، بودھی شوبہ ہے۔ یہاں یہ نکتہ اہم  
 ہے جس کا متن کے تجزیوں میں ہم بار بار اعادہ کر چکے ہیں کہ ویدانت یا مایا میں عدم محض  
 کی گنجائش نہیں کیونکہ اس کی رو سے آتما پرماٹما ایک ہیں، برہمہ یعنی ذات مطلقہ کائنات  
 کے ذرہ ذرہ میں جاری و ساری ہے، یعنی کائنات منہبہ برہمہ ہے عدم محض نہیں۔ وجودی

موقف بنا رہا ہے کہ ہستی واجب الوجود وحدت مطلقہ ہے جو محدود انسانے انسانی سے الگ نہیں، گویا کائنات جلوہ گاہ صفات ہے، اور صفات سے ذات الگ نہیں، چنانچہ کائنات عدم محض نہیں۔ عدم محض کا تصور جو غالب یا بعض صوفیاء کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، ذات و صفات، نیز روح کے تصور کے رد و رد پر منتج ہوتا ہے۔ یہ وجودی خیالات سے اخذ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ پری گارنا جس چیز کو وجودی توجیہ کا منطقی حد تک پہنچانا کہہ رہی ہیں، وہ صاف صاف over stretching ہے۔ یہ تو وہ بھی تسلیم کرتی ہیں کہ عدم محض کا خیال ویدانت یا تصوف سے اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ وجودی توجیہ کو منطقی حد تک پہنچانا بھی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ بودھی اثرات ایران و توران تک پہلے ہوئے تھے۔ عدم محض کے تصور کا سرا سوائے بودھی سرچشموں کے کہیں اور تک نہیں پہنچتا۔ یہ بودھی فکر ہی سے عام ہوا، اور سوائے جدلیاتی منطقی رد و رد کے شونہ کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا، لیکن چونکہ یہ تصور خاصا پیچیدہ اور گہرہ در گہرہ ہے، صدیوں کے عمل و تعامل سے یہ تحلیل ہو کر وجودی ماورائیت میں مل کر اس کے مماثل نظر آنے لگا حالانکہ اصلیت یہ نہیں ہے۔ پری گارنا ویدانت اور مایا تک تو ٹھیک پہنچ گئیں لیکن اس سے آگے نہیں بڑھ پائیں۔ ویدانت اور مایا کا ذکر تو میکش اکبر آبادی نے بھی کیا ہے اور شبلی اور دوسرے علما بھی کرتے ہیں۔ لیکن اگر سنگ و خشت کے آثار و نشانات ہامیان و افغانستان و خراسان و بلخ و بخارا تک پائے جاسکتے ہیں تو ذہنی تصورات کے بارے میں اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ نامحسوس طور پر ملکوں ملکوں اجتماعی حافظے کی لاشعری گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں اور آرکی نقوش کہاں سے کہاں تک تہوں میں بچست ہو جاتے ہیں ہر چند کہ دکھائی نہیں دیتے۔

قطع نظر تصوف اور ویدانت اور بودھی فکر کی متعینہ اور ضابطہ بند مذہبی بحث کے، غالب کا جدلیاتی مزاج جس کو ویسے ہی مقلوب کر دیتا ہے، ہم غالب کے بارے میں پہلے سے کہتے آئے ہیں کہ وہ ہر موصولہ و معمولہ کو جوں کا توں نہیں رہنے دیتے (عقائد سمیت)، اور ان کے یہاں کارگر رہتی ہے فقط فنی اساس جدلیاتی حرکیات جو سرتا سر عقلی ہے۔ اس مقام پر ہمیں شیخ محمد اکرام کی یہ رائے خاصی معنی خیز معلوم ہوتی ہے گویا وہ ہماری

ہی بات اپنے تمثیلی حواریں میں کہہ رہے ہیں۔

مولانا مہر نے غالب پر اپنی کتاب میں غالب کو غالب لکھا تھا اور انھیں ولی بتانے کی کوشش کی تھی۔ اس پر شیخ محمد اکرام نے اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا:

”واقعہ یہ ہے کہ احرام و عقیدت کے اس خلد اظہار کے لیے نہ صرف

مرزا کی زندگی کے بعض ناخوش انگار واقعات سے چشم پوشی کرنی چاہی ہے بلکہ

غالب کی گفتگو اور ہولکوں شخصیت کے ساتھ بھی یہ ایک بے انصافی ہے کہ اسے

اس طرح محدود اور یک رخ طریقہ سے پیش کیا جائے۔ مستقرینا چاہئے ہیں

کہ تقدیر و واقعہ کے ایک مختصر شوالے میں غالب کی موتی رنگی جانے جس

کے سامنے لوگ سر نیاز جھانکیں اور اعتقاد کی گرد میں غم کریں۔ لیکن وہ نہیں

دیکھتے کہ بعض مجسموں کا قد و قامت اتنا بڑا ہوتا ہے کہ وہ مختصر شوالوں میں نہیں

آسکتے۔ اور ان کے لیے جگہ بہتر ہے کہ انھیں ان کے حال پر آزاد چھوڑ دیا

جائے تاکہ ان کا قد و قامت پوری شان و درباری کے ساتھ نمودار ہو۔۔۔ مرزا کا

دل یوگیوں یا ولیوں کا دل نہ تھا بلکہ مرزا شاید رواجی اصولوں کے مطابق فرشتہ یا

ولی بننا قبول بھی نہ کرتے۔“ (29)

یہ رائے جیسے خود ہمارے دل کی آواز ہے کہ غالب جیسی جدلیاتی شخصیت کو رواجی

طور پر ’محدود‘ اور ’ایک رخ‘ طریقہ سے پیش کیا ہی نہیں جاسکتا، اور واقعی بعض مجسموں کا قد

اتنا بڑا ہوتا ہے کہ انھیں شوالوں میں نہیں رکھا جاسکتا۔ بیشک غالب کو ولی یا فرشتہ بننا قبول

نہیں ہوتا، ویسا ہی نہیں۔ اور ان کا ذہن یوگیوں یا ولیوں کا ذہن بھی نہیں تھا۔ لیکن ان کا

ذہن عام انسان کا ذہن بھی نہیں تھا، یہ ایک غیر معمولی طور پر خلاق اور دوزاک شاعر کا ذہن

ہے جو ہر طرح کے قول و تقاض میں ارجحاً پیدا کر کے ایک الگ فلسفہ پیدا کر سکتا ہے۔

شاعر کی واقعاتی سفید و سیاہ کی میکاگی دنیا سے اس کے فکر و تخیل کی فلسفاتی دنیا پر ولایت

کرتا یوں بھی قرین انصاف نہیں ہے۔

ہم خود پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ ان مسائل پر سادہ، یک طرفہ یا مطلق گفتگو نتیجہ خیز

نہیں ہو سکتی، نیز شاعر کی واقعاتی زندگی اور تخیلی دنیا کے فرق کو نظر میں رکھنا بھی ضروری

ہے۔ باب چہارم میں اس بارے میں جو عرض کیا گیا تھا اس کے چند جملوں کا اعادہ یہاں غیر مناسب نہ ہوگا۔

غالب ایک عملی دنیا دار انسان بھی ہے۔ اپنے زمانے کے انسانوں کی طرح ان کے بھی دنیوی معاشرتی ذہنی عقائد اور رویے تھے اور متعدد مسائل و مصائب بھی، ان میں تناقض بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن تخلیقی دنیا میں وہ اس سب سے بے لوث، الگ اور مختلف بھی ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی دنیا ذاتی آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آرائشیں مکمل جاتی ہیں اور تخلیق کی آگ یا white heat سے نکل کر ایک ایسا جادوئی جدلیاتی جہان معنی وجود میں آ جاتا ہے (جس کی اپنی تعبیریں اور تاویلیں ہیں) جس کی اپنی زمین اور اپنا آسمان ہے، اپنے دشت و صحرا ہیں، جہاں درجہ خاک پہ جبین گھٹتا ہے اور حواریں و یہاں رفتار سے آگے بھاگتے ہیں۔ غالب اپنی دنیوی زندگی میں مولیٰ صافی، رند و پارسا، شعی و سنی، رافضی و بادراحمہری، جہانگیر و خداکار، کیا کیا نہیں ہو سکتے، لیکن اپنی تخلیقی دنیا میں وہ ایک الگ مقام پر ملے ہیں جہاں دامن نچوڑ دیں تو فرشتے دھڑکریں، جہاں وہ مذہب و ثواب کی ہر گرفت سے دور ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ شاعری سے بحث کرتے ہوئے جادا سرکار اس جلوۂ صد رنگ اور تخلیقی نور بصیرت سے ہوتا چاہیے جو غالب کے جہان معنی سے پھوٹتا ہے۔

چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعرانہ عظمت کسی مخصوص مسلک فکر یا متعینہ ضابطے پر دلالت نہیں کرتی۔ یہ اس جدلیاتی حرکیات یا معنویت کی ناوردہ کاری سے عبارت ہے جو اپنا جواز آپ سے اور اعلیٰ ترین فنکاری سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کی اساس آزادی، جرأت فکری اور جذبات کی قنارت پر قائم ہے جن سے زندگی کے حسن اور حقیقت کو دیکھنے کا ایک حیات افروز نقطہ نظر ہاتھ آتا ہے۔ خود مطلب ہے کہ اس ضمن میں غالب کے جدلیاتی ذہن کے نور بصیرت سے کیا کیا نیرنگب نظر ابھرتا ہے، تنقیدات کے گرد و غبار میں گہری اس سکروہ دنیا کے لیے غالب کی آواز روشنی کا کیسا متارہ نور ہے، اور اپنی ابداع فکری سے وہ انسانی شرف و سر بلندی پر کس طرح ہر پہلو اصرار کرتے ہیں اور زندگی کے

بشن جاریہ کے لیے آزادی و نجات کی شاہراہ کھول دیتے ہیں۔

غصیں بھوننا چاہیے کہ غالب کی تخلیقیت میں آزادی و وارستگی کا احساس سرشاری و سرمستی کی حد تک ہے۔ وہ کسی حالت میں کسی قیمت پر اس سے ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں۔ اس معاملے میں وہ بڑے سے بڑے صوفیوں اور قلندروں کی طرح ہیں۔ یہ سرشاری و سرمستی جیسی روی کے یہاں ہے، یا جیسی کبیر، شکارام، پیسے شاہ، ناکہ، وارث شاہ، بابا فرید یا ہیدل کے یہاں ہے، غالب کے یہاں بھی ہے، لیکن اس کی نوعیت ذرا الگ ہے۔ یہ شاعر آپ کو ہنموڑتے ہیں، ہلاکے دکھ دیتے ہیں، گرفت میں لے لیتے ہیں، آپ ان کو سننے سے درگزر نہیں کر سکتے۔ یہ مست و بختو کر کے اندر تک اتر جاتے ہیں، نیند میں غفل ڈال سکتے ہیں۔ ان کی معیت میں گزرا ہوا وقت وجود کا حصہ بن جاتا ہے، اور اندر ہی اندر کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ لیکن یہ سب مشرق کی ماورائیت اور مطلقیت کے صدیوں سے بہتے چلے آ رہے سرچشمہ کے شاعر ہیں۔ غالب کو یہ سب فیضان نہ پہنچا ہوا ایسا نہیں ہے، لیکن الجو بہ بچی ہے کہ غالب کی آزادی اور سرشاری ماورائیت اور مطلقیت کے سرچشمہ کی سرشاری نہیں۔ اس کا سرچشمہ دوسرا ہے۔ یہ ارضیت کے گونا گوں رنگوں میں رنگی ہوئی ہے، اور کرشمہ بچی ہے کہ غالب ارضیت کے جلوۂ صدر رنگ اور نیرنگ نظر کی سرمستی و سرشاری کو اس سطح تک بلند کر دیتے ہیں کہ ان کی تخلیقی واردات کسی ماورائیت کے قریب سے کم محسوس نہیں ہوتی۔ ایسے لمحوں میں ان کی سرشاری اور سرمستی حقیقت کے ازلی آہنگ کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادی کے لازوال نغموں سے مل کر سحر و اچھا زکا درجہ پالیتی ہے۔

ذیل کے اشعار نوع بشر کی آزادی و وارستگی کے اس بڑے سیاق میں غور سے پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ جن اشعار کے تجزیے پہلے آپکے ہیں ان کو کسی (۶) سے نشان زد کر دیا ہے۔ باقی اشعار کے مختصر تجزیے پیش ہیں اس گزارش کے ساتھ کہ اب متن شعر مرکز میں رہے۔ حسب سابق اشعار تاریخی ترتیب سے دیے ہیں تاکہ دیکھا جاسکے کہ یہ روش کم و بیش زندگی کے ہر دور میں موجود رہی ہے :

کفر ہے غیر از دوزخ شوق رہبر دھوڑنا

188

(غ)

راہ صحراے حرم میں ہے جڑیں ناقوس و بھس

کفر اور ناقوس کی مناسبت ظاہر ہے۔ یہ دونوں تھلیب ہیں راہ صحرائے حرم کی۔ غالب کہتے ہیں کہ سوائے شدت شوق کے کسی دوسرے کو رہنا بنانا بخیر کفر کے ہے۔ اور تو اور راہ حرم میں جس کی آواز (جو زائرین کی رہنمائی کرتی ہے) بھی بخیر ناقوس کے ہے جو بھگانے کی علامت ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کفر و ایمان یعنی ناقوس و جس دونوں کو رد کرتی ہے کہ دونوں تعینات کا شکار ہیں اور آزادی کے آڑے آتے ہیں۔ غالب کی آزادی اور وارستگی سوائے اپنے ذہن و شعور اور دوز شوق کے کسی کو رہنا بنانے کے حق میں نہیں۔

201 غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس  
برق سے کرتے ہیں روشن صبح ماتم خانہ ہم (بج)

204 دیم و حرم آئینہ شکار تھنا  
وامانگی شوق تراشے ہے پناہیں (بج)

207 زمانہ سخت کم آزار ہے بجاہا اسد  
وگر نہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں (بج)

چونکہ غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس، اس لیے توقع کے زیادہ رکھنے اور زمانے کے کم آزار ہونے میں نسبت مشکوک قائم کی ہے، اور اس نفی اساس حرکیات کے شعری تعامل سے زمانے کے آزار کا ذک کمال دیا ہے۔ فور طلب ہے کہ استدلالاً زمانہ جو اصلاً در پے آزار ہے، توقع کے زیادہ رکھنے کی وجہ سے 'کم آزار' ہی نہیں 'سخت کم آزار' معلوم ہوتا ہے جو دال ہے آزادی کے اعلیٰ منصب پر۔ مضمون وہی ہے، لیکن غالب کے 'دوست ہنرمند' میں ایسا کمال ہے کہ خیال کیسا ہی پیش پا افتادہ یا مضمون کتنا ہی پرانا ہو، جس چیز کو غالب کا ذہن چھو دیتا ہے، اُس کو اچھوتا بنا دیتا ہے۔ استدلال کی طرف کی اور سادہ الفاظ کی نہ بیچ کیرائی سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔

218 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو  
کہ چشم نگ شایہ کثرت نگارہ سے وا ہو  
(غ)

224 بزم ہے یک پیہ مینا گداز رہل سے  
بیش کر غافل حجاب نوحہ محفل نہ بچ چھ  
(غ)

237 درد نا پیدا و بے جا جھبہ وارنگی  
پردہ دار یادگی ہے وسیع مشرب مجھے  
طبع ہے مشتاق لذت ہلے حسرت کیا کروں  
(غ)

آرزو سے ہے خلکسب آرزو مطلب مجھے

پہلا شعر متبادل دیوان میں نہیں دوسرا ہے۔ دونوں اشعار آرزوہ روی پر دلالت کرتے ہیں بلکہ اس سے بھی دیا ہیں۔ پہلے شعر میں وسیع المشرب کی یادگی کا پردہ دار کہا ہے۔ تباہ اور نئی کا ایسا ہی رشتہ شعری تشکیل میں نئی کا بیچ ڈال کر درد اور وارنگی میں بھی پیدا کیا ہے۔ غالب درد عشق کی رد تشکیل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میں درد سے متصف ہی نہیں ہوں کہ وارستہ کہلاؤں۔ کاش ایسا ہوتا، میرے لیے تو وارنگی بھی گویا تہمت ہے۔ غنہگار ہوں، یادگی (بیہودگی) میں بسر کرتا ہوں، اتنا بس ہے کہ وسیع المشرب ہوں، اور اسی وسیع المشرب نے میری یادگی کا بھرم رکھ لیا ہے، درد وارنگی اور آزادی کے درجہات تو بہت بلند ہیں۔ دوسرا شعر قیامت کا ہے اور غالب کی رد اعمدہ رد نوع کی جدلیاتی روش خاص کا مظہر بھی۔ آرزو اور خلکسب آرزو کی نحوی تشکیل ہی مبنی بر حرکیات نئی ہے جس سے شعر آزادی اور بے نیازی کا مرقع بن گیا ہے۔ آرزو سے ہے خلکسب آرزو مطلب مجھے! یہاں نہ آرزو وضعی معنی میں ہے نہ خلکسب آرزو، دونوں معنی ایک دوسرے کے رد میں متصادم ہیں اور دونوں وہ نہیں رہے جو بالعموم وہ ہیں۔ ایک الگ ہی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اگرچہ کہا یہ ہے کہ میرا مطلب خلکسب آرزو سے ہے، لیکن آرزو بھی تو ایک خیال بیکر ہی

ہے جو شعر پڑھتے ہوئے ذہن میں موجود رہتا ہے۔ دونوں کے تضاد میں ہے، یا دونوں کے جدائی عمل سے ایک نیا، انوکھا، پیچیدہ معنی خلق کرنا، یا تضاد محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو، غالب کی تخلیقی شعر کا خاص حیرانہ ہے۔ کہتے ہیں کیا کروں مجبوری سی مجبوری ہے، طبیعت ہی لذت ہائے حسرت کی محتاق ہے۔ کوئی کبھی کہے کہ میں آرزو کرتا ہوں، ہرگز نہیں، میرا مطلب تو آرزو سے عکس آرزو ہے۔ ظاہر ہے کہ قصبات سے بچنے یا پگنی اور بے لوث آزادی کی راہ اور ہو بھی کیا سکتی ہے۔

اسد وار سنگھیں باوصف ساماں بے تعلق ہیں

286

صنوبر گلستاں میں ہادل آزادہ آتا ہے (غ)

سرد کو سرد آزاد کہا جاتا ہے۔ وہی نسبت آزادی کی صنوبر سے بھی ہے کہ باغ میں اپنے گل پر سر اٹھا کے سیدھا کھڑا ہوتا ہے اور بے تعلق رہتا ہے۔ غالب کی پڑچا نظر ہر شے کو مطلب کر کے دیکھتی ہے، وارستگی بے تعلق اس لیے نہیں کہ بے سامان ہے۔ غالب اس کی تھلیب کرتے ہیں، یہ مہتا ہے خبر دوسرے مصرع میں ہے اور استدلال شاعرانہ یہ ہے کہ صنوبر گلستاں میں ہادل آزادہ آتا ہے، یعنی آزادی بذاتہ سرو کی ذات ہے، صفت نہیں، غالب کی نفی اس میں نظر نہایت ہار کی سے خیال بندی کرتی ہے۔ یہاں تختہ ہادل آزادہ سے پیدا کیا ہے، اور یوں معمولہ بے سامانی کا وصف جاتا رہا، یعنی صنوبر کی وارستگی باوصف ساماں استدلالاً قائم ہوگئی اور مضمون آفرینی اور طرکی کا حق بھی ادا ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں وارستگی و آزادی کا تعلق ذات سے ہے صفت یا سرو سامان سے نہیں۔

بہشت ہے جلوہ گل ذوق تماشا غالب

355

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا (ق+)

وسیع المشرقی کا جواز یہ کہہ کر پیدا کیا ہے کہ جلوہ گل خود ذوق تماشا کی تحریک کرتا ہے، آنکھ کا کام یہ ہے کہ ہر کیفیت میں کھلی رہے۔ مگر جلوہ گل بھی تو محدود ہے کچھ رنگوں کی صورت، اور ہر رنگ کی جلوہ نمائی تحدید کی نفی ہے۔ غالب نے یہ کہہ کر چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا / غیر مشروط آزادی پر اصرار کیا ہے جو بے لوث و بشارت ازل کا



استعارہ ہے۔

391

- مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے  
 (ق۱+) بھوں پاس آنکھ قبلہ حاجات چاہیے  
 نے سے فرض نشاط ہے کس رو سیاہ کو  
 (ق۱+) اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے  
 ہے رنگ لالہ و نرگس جدا جدا  
 (ق۱+) ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے  
 سر پائے لہجہ پہ چاہیے ہنگام بے خودی  
 (ق۱+) رو سوسے قبلہ وقت مناجات چاہیے  
 یعنی حسب گردش پناہ صفت  
 (ق۱+) عارف ہمیشہ مسرت ہے ذات چاہیے

ان اشعار کی تشکیل میں مذہب کی اسیمبری اور پیکر خیالی کا اپنا لطف ہے۔ لیکن یہ اکبرے نہیں۔ ان کی رد تشکیل خریات کے ان خیالی پیکروں اور تصورات سے ہوئی ہے جو تصوف میں رائج ہیں۔ تیسرے شعر میں اسیمبری بظاہر کشن کی ہے لیکن کیفیت وہی بہجت و نشاط و آزادگی و وسعت مشرب کی ہے۔ بھوں کو محراب مسجد سے اور آنکھ کو میخانہ سے تھپیہ دیتے ہیں۔ قبلہ حاجات جو کلمہ تعظیم ہے، مسجد کے حلق کا لفظ بھی ہے۔ مسجد کے زیر سایہ خرابات کی خواہش جو عین ہمدردی ہے یہاں شوخی آمیز آزادگی کی تماشہ دال ہے۔ اور استدلال شاعرانہ یہ ہے کہ قدرت کا اصول ہے کہ بھوں یعنی محراب کے پاس آنکھ کا میخانہ ہے۔ اگلا شعر ہر چند کہ نشاطیہ ہے لیکن غالب نشاط کے معمولہ معنی کو رد تشکیل کرتے ہیں کہ نے سے میری غرض نشاط سے ہے ہی نہیں، میرا مقصود تو شب و روز کی بیخودی ہے۔ یہاں لفظ رو اور سیاہ میں بھی جدت پیدا کی ہے کہ نے سے چونکہ غرض نشاط ہے ہی نہیں، اس لیے رو سیاہی کا الزام بھی پلٹ گیا۔ اور اس کا بالعکس، یعنی بیخودی و رندی یا آزادگی بمنزلہ سرخروئی کے رائج ہو گیا۔ رو اور سیاہ، اور دن اور رات میں نسبتیں بھی ہیں جو معنی برحرکیات

لفی ہیں۔ ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا میں رنگ بمعنی عقیدہ و نظریہ و مسلک مظاہر متضاد ہیں اور جدا جدا بھی ہیں۔ لیکن اصل چیز جلوہ بہار ہے جو بمقابلہ رنگ غیر مرئی ہے لیکن سوچ رنگ بھی کہ جملہ رنگوں کو محیط ہے اور ہر رنگ میں بہار کا اثبات و سبب شرب اور کشادگی کی دلیل ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بہار کا تصور جمعی حاصل ہو سکتا ہے جب رنگوں کے الگ الگ ہونے کی بھی تمام ہو جائے جیسے آفتاب کی روشنی میں ساتوں رنگ الگ الگ معلوم نہیں ہوتے ایک نظر آتے ہیں۔ مناسبات کے وقت جس طرح منہ قبلہ رخ ہونا ضروری ہے، اسی طرح یخودی میں سر پائے ٹم پر ہونا ضروری ہے۔ قبلہ رخ ہونے اور سر پائے ٹم پر ہونے میں تقابل لفی ظاہر ہے۔ آخری شعر میں گردش، پیانہ کی مناسبت سے ہے اور مست اور نئے میں بھی یہی نسبت ہے جس سے معنی کی تفسیر کر کے اُسے وسعت دی ہے کہ پیانہ صفات کی گردش کی نسبت سے عارف کو مسجئے ذات ہونا چاہیے۔ سارے پیکر خیالی تمام و کمال ایمانہ کے ہیں۔ مظاہر کی پوقھونی و کثرت اشاریہ ہے در پردہ وحدت کی کار فرمائی کا۔ آزادگی کے مسلک کی جہات اکثر وحدت انسانیت کے تصور سے مل جاتی ہیں، وحدت ذات بھی دوسرے لفظوں میں وحدت انسانیت ہے لیکن نظر کی کشادگی شرط ہے۔

دیوانگی سے دوش پہ ڈنار بھی نہیں

364

یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں (م)

عشق میں چاک دامنی وجہ افکار ہے۔ جوش جنوں سے جیب و گریباں میں ایک تار بھی نہیں بچا۔ گریباں کے تار اور ڈنار میں نسبت ہے کہ اس میں بھی تار گئے ہوتے ہیں۔ آزادی کی رعایت سے خدمت یہ پیدا کی ہے کہ نہ صرف گریباں میں تار نہیں چھوڑا، ڈنار سے بھی ہاتھ اٹھا لیا۔ عشق کفر پیشہ ہے اور ڈنار کفر کی نشانی ہے، لیکن یہاں کفر کے معمولہ سر و سامان یا رسمیات کو بھی رد کر دیا ہے جو بمولہ غیر مشروط و بے لوث آزادی کے ہے۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس ہارِ رضواں کا

369

وہ اک گلدستہ ہے ہم یخودوں کے طاقِ لسیاں کا (م)

بارغ رضواں یعنی جنت جس کے موعودہ تصور کو غالب اکثر رد کرتے ہیں۔ یہاں تصغیراً پہلے تو اُسے گلدستہ سے تشبیہ کیا، پھر مزید رد تکمیل یہ کہ اُسے طاق فراموشی پہ دھردیا جسے رکھ کر آدمی بھول جایا کرتا ہے۔ یعنی اسے راہ تو جن رسمیات و تصورات کا استقدار قائل ہے، ہمارے مشرب میں ان کی حیثیت فقط اتنی ہے جتنی کسی فراموش شدہ شے کی۔ بیخودوں کا اشارہ آزادوں اور وارستہ حراہوں سے ہے۔

- 380 ڈنار ہاندھ سبہ صد دانہ توڑ ڈال
- (م) رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر
- ان آبلوں سے پانو کے گھبرا گیا تھا میں
- (م) ہی خوش ہوا ہے راہ کو پندہار دیکھ کر
- گرنی تھی ہم پہ برقی جلی نہ طور پر
- (م) دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

ڈنار کا دھاگا سیدھا ہوتا ہے۔ سبہ گردہ در گردہ ہے۔ آزادہ فشی کا تقاضا ہے کہ کسی طرح کے بھیجیر میں نہ چڑا جائے اور سیدھی و ہموار راہ اختیار کی جائے۔ ڈنار اور سبہ ایک دوسرے کی تھنہ ہیں، تاہم دیکھا جائے تو ڈنار بھی باعث گولائی کے ایک بھیجیر ہے اور ڈنار کے ساتھ 'ہاندھ' کا ملازمہ بھی ہے جو ڈنار کی رد تکمیل ہے۔ دوسرے شعر میں دوسری نفی ہے۔ ایک دھنہ لگی پانو کے آبلوں اور کانٹوں میں ہے کیونکہ کانٹے جھیں گے، خون ہے گا تو اذیت میں اضافہ ہوگا۔ دوسری نفی راہ کو پندہار دیکھ کر خوش ہونے میں ہے۔ ظاہر ہے کہ عشق یا آزادہ روی میں ہر اذیت باعث فخر ہے۔ گرنی تھی ہم پہ برقی جلی ... میں مقدس روایت کی رد تکمیل بطور قول محال ہے، اور دوسرے مصرع میں اس کی تحلیل یوں کی ہے کہ شراب، پینے والے کا ظرف دیکھ کر دیا کرتے ہیں۔ پہاڑ کے پتھر بھلا کیونکر برقی جمال کے متحمل ہو سکتے تھے۔ یعنی برقی جلی تو ہم پر گرتا چاہیے تھی کہ سب عالی ظرفی و وسیع مشربی کے نہ کہ طور پر جو متحمل نہ ہو سکا۔

390 ہے پرے سرحد اوراک سے اپنا مجھ  
قید کو اہل نظر قید نما کہتے ہیں (م)

✓

399 جب عیدہ چھٹا تو بھراب کیا جگہ کی قید  
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو (م)

مسجد اور عیدہ میں رھنے لگی ہے۔ اب کیا جگہ کی قید یعنی جب عیدہ چھوٹ گیا تو اب کہیں بھی شراب پی سکتے ہیں۔ غالب کا جدائیاتی ذہن جب شعری منطق سے مضمون کا انوکھا پہلو نکالتا ہے تو خیالی پیکروں میں ایسی طرقلی لاتا ہے جن میں ہتھم قطعیت ہوتی ہے جو متوقع معمولہ معنی کو پلٹ دیتی ہے۔ اس کے بعد طرے استدلال سے انوکھے پہلو کو ابھار دیتے ہیں یعنی شراب پینے کے لیے جب جگہ کی قید نہیں تو مسجد ہو مدرسہ ہو یا خانقاہ ہو سب برابر ہے۔ گویا عیدہ سے مسجد یا مدرسہ یا خانقاہ کے تقدس کی نفی پر ہی بس نہیں کیا، بلکہ ان کی حرید رد تکمیل یوں کہ انھیں نام جگہ یا کوئی جگہ کے عرف کے طور پر پیش کیا۔ اس نوع کے بے حد بے نیازانہ اور شدید طرکی یہ فنکلیں آزادی، وسیع الشرب، رندی و سرمستی کے اشعار میں اکثر ملتی ہیں۔

407 منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے  
عرش سے ادھر ہوتا کاٹکے مکان اپنا (م)

علوئے ہمت اور بلندوصلگی کے مضمون کے لیے اکثر اس شعر کا ذکر آتا ہے۔ عرش سے ادھر ہوتا بمعنی اس طرف یا ہٹ کر ہوتا، لیکن شعر یکجہ اور بھی کہتا ہے۔ / منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے / یعنی عرش سے بھی زیادہ بلندی پر۔ لفظ 'اور' یہاں غور طلب ہے۔ گویا اس کائنات سے مختلف اور بلندتر۔ جبکہ عرش بلندی کا مفتح ہے، عرف عام میں عرش سے بلندتر کوئی جگہ ہے ہی نہیں۔ واضح رہے کہ رھنے لگی دہذوں مصرعوں کے مابین بھی ہے اور شعری طرقلی عرش کی معمولہ بلندی کی رد تکمیل میں اور عرش سے ہٹ کر ایک اور مختلف اور بلندتر دنیا خلق کرنے کی آرزو و مندی میں بھی ہے جو آزادی کا پرچہ لیکن نہایت انوکھا اور پر لطف استعاراتی پیکر ہے۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک چیز رو کے ساتھ

پچھاتا نہیں ہوں ابھی راہ پر کو میں (م)

جدلیات نگہ کا بڑے سے بڑا مفکر بھی اس سے بڑھ کر کیا کہہ سکتا ہے کہ کوئی نظریہ، کوئی تصور، کوئی عقیدہ، کوئی مسلک محکم نہیں ہے کیونکہ کوئی راہبر محکم نہیں ہے۔ تیز روی کو بطور دلیل رہبری لیا ہے کہ تیز روی ہامیٹ ترفیب ہے، ہر تیز رو کے ساتھ ہولیتا ہوں، کہ شاید یہ منزل کا راز جانتا ہو لیکن نتیجہ سفر ہے۔ ہر چیز بے اصل (شویہ) ہے۔ کوئی راہبر قاطب قبول نہیں یا راہبر کی پہچان ممکن العمل نہیں۔ رہبری کے معمول تصور کی اساس اس توقع پر ہے کہ راہ دکھائی جاسکتی ہے۔ یعنی فلاں راہ نجات کی راہ ہے۔ غالب کا شعر ایسی ہر توقع کے رد میں ہے۔ اور ہر توقع کا رد شیخ ہے کلی آزادی کے تصور پر۔

412 کو داں نہیں پہ داں کے نکالے ہوئے تو ہیں

کبھی سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی (م)

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی (م)

کعبہ اور بت پرستی کے جیکروں میں رشید فنی ظاہر ہے۔ شعر بت پرستی کے معمول تصور کو رد کرتا ہے لیکن کعبہ سے بتوں کے رشید نگہ کا رد کرتے ہوئے بتوں کے قدیمی رشید کا اثبات بھی کرتا ہے، یہ کہہ کر کہ بت آگو داں نہیں پہ داں کے نکالے ہوئے تو ہیں، یعنی بھلے ہی اب وہاں نہ ہوں مگر پہلے یہ تھے تو وہیں، یعنی ہیں تو وہیں کے۔ گویا اب بت پرستی سے نسبت نہ سہی لیکن نکالے ہوئے 'خارج کیے گئے' تو وہیں کے ہیں یعنی قدیمی نسبت تو ہے۔ غالب کی جدلیاتی منطق شاعرانہ دھاردار چاقو کی طرح ہے۔ اس erasure سے پہلے کی حقیقت دوہری راسخ ہوگئی۔ نسبت ہے دور کی / سے مراد ہر چند کہ یہ نسبت اب کی نہیں، دور کی ہے، تاہم نسبت تو ہے۔ اسی طرح کوہ طور کے بارے میں معلوم ہے کہ حضرت موسیٰ سے کہا گیا 'ن ترانی، یعنی تو ہرگز نہیں دیکھ سکے گا مجھ کو۔ لیکن شاعر کا تجسس ان امکان کا اشارہ کرتا ہے کہ ضروری نہیں کہ سب کو ایک جیسا جواب ملے۔ یعنی حقیقت

کی تعبیر مختلف بھی ہو سکتی ہے، اور یہی بنیادی تقاضا ہے آزادی کا۔

ہاں اصل طلب کون سے قطعاً نایافت 413

دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے (م)

پہلے مصرع میں استفہام انکاری ہے، بمعنی قطعاً نایافت ملتا گوارا نہیں۔ ”ملنا“ کی مقلوب ”کھونا“ ہے۔ خدا کا ملنا سہل نہیں، / دیکھا کہ وہ ملتا نہیں / ایک مقدمہ ہے، / اپنے ہی کو کھو آئے / دوسرا مقدمہ ہے، یوں معنی گردش میں آگیا اور ایک انوکھی صورت حال پیدا ہو گئی۔ ملنا یا کھونا ایک شعوری عمل ہے اور کھونا غیر شعوری۔ معنی کی طرفگی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب تک اپنی ذات سے یا ہر طرح کی تحدید یا تعینات یا وابستگی سے ہاتھ نہ اٹھایا جائے گا کشادگی یا آزادی ممکن نہیں۔

دیکھو غالب سے گر ابھرا کوئی 419

ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا (م)

پہلے مصرع میں بے ساختہ سمجھ کی صورت ہے۔ حسب سابق یہاں بھی حرکیات نفی دوسرے مصرع میں ہے۔ نہ صرف ولی اور کافر ایک دوسرے کا مخالف ہیں بلکہ پوشیدہ اور کھلا بھی ایک دوسرے کی تخریب کرتے ہیں۔ یوں ایک دلچسپ Image ابھرتا ہے جو گردش پر مبنی ہے، ہر چند کہ کفر کفر ہے اور ایمان ایمان، لیکن یہاں وہی ایمان ہے جو کفر ہے، غالب فقط افترا قیاس کا کھیل ہی نہیں کھیلتے، اکثر متخالف پیکروں میں ناٹکا لگا کر آزادی کا طرفہ استعارہ بھی قائم کر دیتے ہیں جو حسن بیان کا کرشمہ ہے۔

ہم نوحہ ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم 426

ملتی ہیں جب مٹ گئیں اجڑے ایمان ہو گئیں (م)

یہ شعر مشہور غزل سب کہیں کچھ لالہ و گل ... رخ میں آیا ہے، جو مرزا زین العابدین خاں عارف کے انتقال کے دو تین ماہ بعد اگست 1852 میں لکھی گئی ہے۔ رخ سے شوگر ہوا انسان ... بھی اسی غزل کا شعر ہے جس پر عارف کی موت کا سایہ صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ مرثیہ لازم تھا کہ دیکھو مرادستا، کچھ پہلے لکھا جا چکا ہے۔

غالب کا یہ شعر ہم موجد ہیں .. اکثر ان کی وحدانیت اور رسمیات سے بلند تر ہونے نیز ان کی انسانیت پرستی اور مشرب صلح کل کے لیے جوش کیا جاتا ہے۔ موجد یعنی خدا کی وحدت میں یقین رکھنے والا، لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ اس تصور کو ولفی جمع نفی سے قائم کرتے ہیں۔ ایک نفی ترکیب رسوم کی دوسری ملتوں کے مٹ جانے کی۔ غور طلب ہے کہ ملتیں جب مٹ گئیں تو وہی اجزائے ایمان ہو گئیں، یعنی ایمان بجائے خود ملتوں کی نفی سے مشکل ہوا ہے۔ تفاعل نفی سے معنی میں وجدگی پیدا ہو جانا قطری ہے۔ خالی از لطف نہیں کہ ملت کا تصور عقیدے پر مبنی ہے اور توحید بھی عقیدہ ہے؛ لیکن جب ملتیں ہی مٹ گئیں تو اس کا مطلب ہوا کہ جس ایمان پر زور دیا جا رہا ہے، وہ توحید کے رسموپاتی تصور سے درا ہے۔ دیکھنے کی بات ہے کہ غالب ایمان اور عقیدہ کے مٹنے کی بات نہیں کر رہے، غالب ملتوں کے مٹنے کی بات کر رہے ہیں لیکن ملت متعلق ہے عقیدے اور ایمان سے۔ نیز غالب کو اصرار اپنے موجد ہونے پر بھی ہے اور یہ سب توحید کی وضاحت میں کہا ہے۔ ان تمام مقدمات میں باہم ربط بھی ہے اور خاکہ بھی جو ایک خاص نوع کی بے لاگ و بے لوث آزادی کی اور رسمیات سے بلند تر ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ غالب میانسوں نے اس شعر کی طرح طرح سے توجہ کی ہے۔ لیکن ہر توجہ ایک اور توجہ چاہتی ہے اور یہی اس کا حسن ہے۔

نہیں کچھ سجد و نثار کے چندے میں کیرانی

427

وقاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے (م)

اول تو سجد و نثار دونوں کو ایک سطح پر لا کھڑا کیا ہے، دوسرے دونوں چونکہ رسمیات کا مظہر ہیں دونوں کو پختہ قرار دیا ہے، اور تیسرے یہ کہ دونوں میں گردش ہی گردش ہے اس لیے کیرانی نہیں۔ یوں مذہب کا ظاہری رسموپاتی ادا چاہی پوری طرح نکلت ہو گیا۔ گویا عقیدہ کی جگہ خالی ہو گئی۔ دوسرے مصرع میں وقاداری کا تصور اس خالی جگہ میں واقع ہوا ہے۔ گویا مذہب نہ سجد میں ہے نہ نثار میں، اس کی اصل وقاداری میں ہے، یعنی وقاداری جو اعلیٰ انسانی قدر ہے بخیر مذہب کے ہے یا مذہب کا جو ہر ہے جس میں شیخ و برہمن

دونوں کی آزمائش ہے۔ وفاداری کا یہ انوکھا مضمون جو ریکی مذہب کی تھلیب اور ذہن و نظر کی آزادی و کشادگی نیز اخلاص دل کی ضمانت سے عبارت ہے، غالب سے خاص ہے اور اس کو کئی جگہ پابندِ خاص ہے، اس کا ذکر آگے بھی آتا ہے۔

428 ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں

پابنگی رسم و رو عام بہت ہے (م)

غالب روشِ عام کو رد کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ اس بارے میں معاصرین کو بھی انھوں نے نہیں بخشا، کئی جگہ کھلا ہوا اشارہ ذوق یا دوسروں کی طرف ہے۔ دلی میں طاعون کی وبا کے بعد جب میر مہدی بروج نے خیریت دریافت کی تو غالب تڑپ کر کہتے ہیں: ”بھئی کیسی وبا؟ جب ایک ستر برس کے بڑھے اور ستر برس کی بڑھیا کو نہ مار سکے تو تف بریں دبا۔“ ایک اور جگہ کہتے ہیں ”میاں 1277ء کی بات غلط نہ تھی (یعنی اس سنہ میں مجھے مرنا چاہیے تھا) مگر میں نے دبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسر شان تھی، بعد دفع فساد ہوا کے سمجھ لیا جائے گا۔“ حالی کہتے ہیں اگرچہ یہ شخص ایک ہنسی کی بات کہیں ہے مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔<sup>(30)</sup> غالب جس آزادی پر زور دیتے ہیں، وہ نفسی و فطری تو ہے ہی تخلیقی و ادبی بھی ہے۔ یہ شعر دونوں سطحوں پر کارگر ہے، اہلِ خرد کو لگا رہا ہے کہ وہ کس روشِ خاص پہ نازاں ہیں، اس کے بعد روشِ خاص کی رو تکمیل کی ہے، یعنی جس چیز کو اہلِ خرد روشِ خاص سمجھ کر اس پر اترتے ہیں دراصل وہ رو عام اور رسم و رواج میں پندھا ہوا ہوتا ہے یعنی عام چلن کی پیروی ہے یا عامیانہ پن ہے جس میں ناز کی کوئی بات نہیں۔ غالب کا طرزِ دہرا ہے یعنی نہ صرف یہ کہ ناز کی کوئی بات نہیں بلکہ اہلِ خرد کی خرد بھی معمول و مشکوک ہے۔

439 وفاداری بشرطِ استواری اصلِ ایماں ہے

مرے بت خانے میں تو کہے میں کا زو برہمن کو (م)

مندرجہ بالا شعر نہیں کچھ سچہ و زناں... اور یہ شعر 53-52ء کے لگ بھگ کی فزولوں میں کچھ ہی مدت کے فاصل سے کہے گئے۔ اس میں بھی وفاداری کا خیالی پیکر کلیدی



اہمیت کا حامل ہے۔ رگی مذہب اتنا اہم نہیں جتنا اس کا جوہر جو وفاداری میں مضمر ہے۔ لیکن یہاں مصداقی فضا بندی "استواری" کے تصور سے کی ہے یعنی فقط وفاداری نہیں بلکہ "وفاداری بشرط استواری"۔ گویا معمولہ وفاداری کی بھی تکلیف ہوگئی ہے، وہ وفاداری جو غیر مشروط ہو اور جس میں پائے ثبات کو زندگی بھر لغزش نہ آئے۔ سابقہ شعر میں بھی تصور ایمان حرکیات نفی سے حاصل ہوتا ہے اور زیرِ نظر شعر کی طرح بھی اسی تقابل کی مہربانی منت ہے، نیز چونکہ امیجری یہاں زیادہ روشن ہے اور جس گیرائی کی تلاش تھی وہ وفاداری بشرط استواری کے استدلال شاعرانہ میں بخوبی ہاتھ آگئی ہے، اس لیے شعر کی کشش بڑھ گئی ہے۔ رگی مذہب کو کھلا چیلنج ہے کہ برہمن اگر بت خانے میں مرے (جو دال ہے اس کی وفاداری کی استواری پر) تو اسے کیسے میں جگہ ملنا چاہیے۔ برہمن کے ساتھ "کاڑو" بھی خوب ہے۔ غالب کی اردو شاعری میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں انھوں نے ہماشایا بولی colloquial کے معمولی زمینی لفظ سے مزید بے ساختگی اور لطف پیدا کر دیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مقدس تناظر کے پیشِ نظر یہاں فعل "کاڑو" میں ایک لطیف پہلو شوقی کا بھی ہے۔ اس لیے کہ از روئے برہمنیت دفاتے نہیں ہیں۔ لیکن یہاں بطور انعام و اکرام کے ہے، یعنی وفاداری میں استواری کا صلہ ہے۔ گویا حرکیات نفی کی تیز دھار دونوں طرف کارگر ہے۔

- 442 باز مچھ اطفال ہے دنیا مرے آگے  
(م) ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے  
اک کھیل ہے اور نگ سلیمان مرے نزدیک  
(م) اک بات ہے اعجاز میما مرے آگے  
جو نام نہیں صورت عالم مجھے منظور  
(م) جو وہم نہیں مستی اشیا مرے آگے  
ہوتا ہے نہاں گرد میں صبرا مرے ہوتے  
443 گھٹتا ہے جہیں خاک پہ دریا مرے آگے  
(م)

ایمان مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر

کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

یہ عجیب و غریب اشعار 1853 کے ہیں۔ پوری غزل سے تعدد 1857 کی پرچمائوں کے تحت بحث کی جاسکتی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کہ اپریل 1852 میں زمین العابدین خاں عارف کا جسے غالب نے بطور بیٹے کے پالا تھا، انتقال ہو چکا ہے۔ شیخ آہنگ کا دوسرا ایڈیشن چھپ کر آچکا تھا (1853)۔ ذوق کے انتقال اور غالب کے استاذ مقرر ہونے میں ابھی ایک برس، الحاق اودھ میں ابھی تین برس اور ہنگامہ ستادون میں ابھی چار برس باقی ہیں لیکن سازشوں کا بازار گرم ہے اور غالب چاروں طرف کے حالات کو دیدہ و عبرت نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔

بظاہر چشمِ تخیل کے تراشے ان خیالی میکروں اور حالات و حوادث کی واقعیت میں کوئی رشتہ نظر نہیں آتا، لیکن لگتا ہے کہ غالب کی سائیکس میں درد کی گہری پرچمائیاں سرسرا رہی تھیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ کس عجیب و غریب کیفیت میں ڈوب کر یہ شعر ہوئے ہوں گے؛ کائنات فقط ایک بازی گاہ ہے اور انتہا ہات و حوادث کا قماش شب و روز آنکھوں کے روہرو ہو رہا ہے، اور بگ سلیمان ہو یا اعجاز مسیحا محض ڈھکوسلے ہیں۔ دو بڑی مذہبی روایتوں کو جو غزل کی رسمیات شعری کا خاص حصہ ہیں غالب ایک ہی وار میں پاش پاش کر دیتے ہیں، یعنی وجودی فکر ہو یا پایا، صورت عالم کی صورتیں اور شکلیں بس نام بھر ہیں اور اشیاء کی ہستی سوائے وہم و گمان کے کچھ بھی نہیں۔ حیرا بھی گرد میں گم ہے اور دریا بھی غیاب ہی غیاب ہے۔ اس سے ایک ایسی کیفیت کا تصور ابھرتا ہے جو کراں تا کراں لاقین ہے یعنی فقط لائے اعظم یا مہاشوئین، کون و مکان، ارض و سما اور اجرام فلکی کرہ ہائے محض ہیں جو فضائے بسیط میں سرگرداں ہیں۔ فقط نفس کی آمد و شد ہے جو طود سے محکوم ہے۔ یہ حیر و اعجاز نہیں تو کیا ہے کہ معمولہ زبان کے حقیقی قائل سے غالب ایسے جیکر تراشتے ہیں کہ آراوی کلی کی سزیت کا ایسا احساس پیدا ہوتا ہے کہ خود زبان بچ سے غائب ہو جاتی ہے۔ وہ بے مثل شعر، ایمان مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر، اسی زبردست غزل کا نواں شعر ہے جس

کے بارے میں پہلے ہم لکھ چکے ہیں۔

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں کہ ہم 448

اٹنے پھر آئے در کعبہ اگر وہ نہ ہوا (م)

اس شعر سے بھی غالب کی آزادی و خود بینی کی جو تصویر ابھرتی ہے، اردو شاعری میں دور دور تک اس کی نظیر نہیں ملتی۔ بندگی اور آزادی میں رہنے لگی ہے اور مزید مکمل لگی یہ ہے کہ شعر بندگی ہی سے آزادی کی راہ نکالتا ہے۔ بندگی محزل مذہب کے ہے، انسان بندہ ہے خدا آقا، انسان عید ہے خدا معبود۔ کعبہ کو خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ کعبہ تقدس کا ملبہ ہے لیکن غالب کہتے ہیں کہ در کعبہ بھی اگر وہ نہ ہوا تو اٹنا پھر آنا منظور ہے کیونکہ مشروط بندگی بے معنی ہے۔ غالب یہاں بندگی کے معمولہ تصور کی تھلیب کر کے اس میں آزادی کی سمجھائش نکال رہے ہیں جبکہ آزادی بھائے خود بندگی کا رو ہے۔ شعر میں ایک ایسی رو تھکیلی کیفیت ہے جو تعریف کے ماورا ہے اور جس کی تحلیل آسان نہیں۔

طاعت میں تار ہے نہ سنے دانتیں کی لاگ 450

دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو (م)

ہوں منحرف نہ کیوں رو و رسم ثواب سے

میزما لگا ہے قلم سرنوشت کو (م)

اکثر نیکی و ثواب کی تلقین اس لیے کی جاتی ہے کہ جنت و حور و قصور کا وعدہ کیا گیا ہے۔ غالب مطلق شاعرانہ سے ثواب کے اس تصور کی رو تشکیل کرتے ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں کہ بہشت کا وہ تصور جس کے لیے سنے دانتیں کا لالچ دلا یا گیا، اس حد تک لائق رد ہے کہ اس کو دوزخ میں ڈال دینا چاہیے، جبکہ خالی از لطف نہیں کہ خود دوزخ بہشت کی نفی ہے۔ غالب طمع کی بنا پر کی گئی نیکی اور اس سے حاصل ہونے والی بہشت کے مقابلے پر دوزخ کو رعایتی نمبر دینے کو تیار ہیں۔ گویا نہ بہشت کا جتنی بر طبع رکھی تصور ہوگا اور نہ سنے دانتیں کی لاگ ہوگی۔ مقصود یہ ہے کہ طاعت یا بندگی یا نیکی کو ہر طرح کی لاگ یا آرائش سے پاک ہونا چاہیے۔ دوسرے مصرعے میں ڈال دیکر گونہ بکھر، حقیر بھی ہے گویا کوئی

دل جلا کر رہا ہے کہ ایسی نیکی سے تو بدی بھلی جو برائے طمع کی جائے۔ گیتا کی روایت میں جس 'کرم بوج' یعنی طریق عمل کی تلقین کی گئی ہے اس کا مرکزی نکتہ 'निष्काम कर्म' ایسا عمل ہے جو کلیتہً بے غرض و بے لوٹ ہو، یعنی ایسا عمل جو جزا و سزا کے خوف یا طمع و طلب سے بے نیاز ہو کر کیا جائے۔ حضرت رابعہ بصری کا ذکر پہلے آچکا ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور دوسرے میں پانی لیے جا رہی تھیں۔ کسی نے پوچھا یہ کیا۔ فرمانے لگیں کہ آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو مٹا دینا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے تعلق ہو کر خدا کی طرف متوجہ ہو سکیں۔

دوسرا شعر بطور اعتراف و اعلان ہے کہ میں رو و رسمِ ثواب یعنی ثواب کے دہی طور طریقوں سے روزِ ازل سے منحرف ہوں، کیا کروں میرے قلمِ سرفروشت کو قضا ہی میزِ حاکم ہے۔ روٹِ عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش، طرکی اور انوکھے پن پر تو یہ دال ہے ہی، معنایا ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ میرا ذہن و شعور پیدا ہی انکار کی آگ سے ہوا ہے اور میری افتاد و فنی کا سرچشمہ ہی فنی کے سوتوں سے پھونتا ہے۔ منحرف اور میزِ حاکم میں نسبت ظاہر ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ دونوں فنی اساس ہیں۔

487 کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یا رب

سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی (م)

آخری عمر میں کلام بہت کم ہوا ہے، ہو سکتا ہے یہ غزل طرچی ہو۔ مقطع میں کہا ہے کہ یہ غزل علانی کی فرمائش پر کہی گئی۔ زیرِ نظر شعر میں شویچا نہ لکھیں ہے۔ فردوس کی فنی یہاں بھی ہے لیکن بالکل نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ ایک کیفیت تو وہ تھی کہ غالب بہشت کو دوزخ میں ڈالنے کے لیے تیار تھے۔ یہاں معاملہ برعکس ہے۔ بہشت کے تصور کا رد غالب نے اپنی فنی اساس منطق سے طرح طرح سے کیا ہے۔ یہاں لطیف پہلو یہ ہے کہ جنت و جہنم دونوں کو کچھ اس طرح juxtapose کیا ہے کہ دونوں کا تصور وہ نہیں رہا جو چلا آتا ہے، غور کیجیے جب فردوس میں دوزخ کو ملا لیا جائے گا تو نہ فردوس فردوس رہے گی نہ دوزخ دوزخ۔ یعنی دونوں سے ہٹ کر ایک انوکھی کیفیت کا خیال پکیرا بھرتا ہے جو نہ جنت ہے نہ

جہنم اور جو دونوں کا رو ہے۔ یہ غالب کا محبوب موضوع ہے۔ مثنوی اور گہریاز کے مناجات والے حصے میں بالخصوص، نیز حاتم علی مہر کے نام خطوط میں اور کئی جگہ غالب نے بہشت کے موجودہ تصور اور حمد و قصور کا خاکہ اڑایا ہے، ہر جگہ شوقی و آزادی کے انداز میں، لیکن یہ شعر اپنی الگ ہی کیفیت رکھتا ہے۔

جدلیاتی وضع اور آزادی و کشادگی کے ضمن میں بعض فارسی اشعار پر نظر ڈالنا بھی خالی از لطف نہ ہوگا۔ اردو کی اپنی کیفیت ہے فارسی کی اپنی۔ اردو کا بھی جواب نہیں فارسی بھی کم معنی خیز نہیں، حقیقی ذہن بہر حال ایک ہے :

مژدہ صبح در پی حیرہ شایم دادند

صبح کشید و خورشید نظام دادند

(ان سیاہ راتوں کے بعد مجھے صبح کا مژدہ دیا گیا، صبح کو بچھا دیا اور سورج کی بشارت دی گئی)

کاری عجب افتادہ بدیں شیفۃ ما را

مومن نبود غالب و کافر نواں گفت

(عجب شیفۃ حراج شخص سے سابقہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے میں اسے کافر بھی نہیں کہا جاسکتا)

ہامن میاویز ای پدر لرزیدہ آذر را نگر

ہر گس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش گمرو

(اے پدر مجھ سے نہ ابلہ آذر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اُسے بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

آں راز کہ در سینه نہاست نہ وحظ است

بردار تو اں گفت و بہ منبر نواں گفت

(وہ راز جو سینے میں نہاں ہے وحظ نہیں کہ سب کے سامنے کہہ دیا جائے، یہ فقط محض دار پر ہی کیا جاسکتا ہے منبر سے نہیں)

خُن کویت مرا ہم دل بکنوئی مائل است تھا  
 زنگِ زادِ اقامِ بکافر ماجرائی با  
 (میرا دل تو بکنوئی کی طرف مائل ہے لیکن کیا کروں مجھے زاد کے ساتھ ہم پیش  
 ہونے سے مار آتا ہے اس ہے میری حالت کافر کی سی ہو گئی ہے)  
 مقصود ما ز دیو و حرم جز حبیب نیست  
 ہرجا کلیمِ مجددِ ہاں آستانِ رسد  
 (دیو و حرم سے میرا مقصود سوائے محبوب کے کچھ نہیں، میں جہاں بھی مجدد کروں  
 وہاں ہی آستانے پر پہنچاتا ہے)

گم شد نشانِ من چو رسیدم بہ کجِ دیو  
 مانجہ آں صدا کہ بگوشِ گراں رسد  
 (کجِ دیو میں پہنچ کر میں خود سے جاتا رہا اس صدا کی طرح جو اس کان تک پہنچ  
 کر گم ہو جاتی ہے جس میں نہیں سکتا)  
 ریگ در بادِ عشقِ رواں است ہنوز  
 تا چہا پایِ درینِ راہِ بفرسودنِ رفت  
 (عشق کے صحرا میں ابھی تک ریت اڑ رہی ہے، کہاں تک چو پایہ اس راہ کو  
 پال کر رہیں گے)

جز در آئینہ ندیدم اثرِ سعیِ خیال  
 ہر قدر بہرِ طلبکاریِ انساں رفتم  
 (سوائے اپنے خیال کی پرچھائیوں کے آئینے میں کچھ نہیں ملا، انسان کی تلاش  
 حتیٰ لیکن اس سے زیادہ کچھ ہاتھ نہیں آیا)  
 نگہم نقب بہ کنجِ دلہا میزد  
 مزدِ ہادِ اہلِ ریا را کہ زمینِ رستم  
 (میری نگاہ نے دل کے خزانوں پر نقب لگائی، اہل ریا کو مبارک باد کہ میں اس  
 میدان سے باہر نکل آیا ہوں)

دھرم شاعر م رندم ندیم شیوہ ہا دارم  
مگر قسم رجم بر فریاد و افغانم نے آپ  
(دیکھ ہوں، شاعر ہوں، رند ہوں، ندیم ہوں، کیا کیا شیوہ رکھتا ہوں، رجم کی  
درخواست کرتا ہوں فلاں نہیں کرتا)

دانش ای کہ عاشق زارم گداشیم  
دارم کہ شاہدی شہ گیتی سناں نہ ای  
(ہاں لے کر میں عاشق دار ہوں کوئی جھگ سنا نہیں ہوں، میں نے بھی ہاں  
لیا ہے کہ تو معشوق ہے کوئی بادشاہ نہیں ہے)

نہ بد چستہ شرار و نہ بجا مانعہ رباد  
سو ختم لیک غلام بچہ عنوانم سوخت  
(نہ تو پنگاری ازی نہ کوئی راکہ ای باقی رہی، میں جل تو گیا مگر یہ نہیں کیسے  
جل گیا)

مگر یہ معنی نہ رہی جلوہ صورت چہ کم است  
فلکن زلف و سر طرف لگا ہے دریاب  
(اگر معنی تک رسائی نہیں تو صورت کیا کم ہے، فلکن زلف اور طرف لگا، کا جلوہ  
ہی بہت ہے)

بیا کہ قاعدہ آساں بگردانیم  
قتلا ز گردش رطلی گراں بگردانیم  
(آ کہ ہم دونوں آساں کے قاعدہ کو بدل ڈالیں اور شراب کے بڑے پیالے کو  
گردش میں لا کر قتلہ کو لوٹا دیں)

خوے آدم دارم آدم زادہ ام  
آٹھارا دم ز عصیاں ی زخم  
(آدم زادہ ہوں، آدم کی فطرت رکھتا ہوں اور ملائیے گناہ کا دم بھرتا ہوں)

رازِ دانا خوسے و ہرم کردہ اند  
 خندہ بر دانا و نادان کی زخم  
 (قدرت نے مجھے دنیا کی خراک رازِ دانا بنایا ہے، میں ہر دانا اور ہر نادان پر شمس  
 سکتا ہوں)

دانش و گنجینہ پنداری کیست  
 حق نہاں دادِ انچہ پیدا خواستیم  
 (دانش اور گنجینہ پنداری دونوں یکساں ہیں، قدرت نے وہ خود بخود دے دیا جو  
 میں کوشش سے چاہتا تھا)

من سر از پا نخواستم برو سخی و سپہر  
 ہر دم انجام مرا جلوۂ آغاز دہ  
 (مجھے اپنی سخی میں سر ہر کا ہوش نہیں، لیکن آسمان میرے ہر کام کے انجام کو اس  
 کے آغاز کے طور پر دکھاتا ہے)

آوارۂ غربت فتواں دید صنم را  
 باشد کہ دگر بجلدہ سازند حرم را  
 (صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جاسکتا، بہتر یہی ہے کہ حرم کو باہر سے  
 بہت خانہ بنایا جائے)

دلِ در کعبہ از تنگی گرفت آوارۂ خواہم  
 کہ پامن وسعت بچکانہ ہائے بند و بچیں گوید  
 (میرا دل کعبے میں حقیقت کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور آوارگی چاہتا ہے،  
 کوئی تو مجھے بند و بچن کے بچکانوں کی وسعت سے آشنا کرے)



## اکیسویں صدی کا منظر نامہ اور غالب شعریات

• پیشتر اس کے کہ ہم اس باب کو ختم کریں ایک سرسری نظر ذہن انسانی کے موجودہ منظر نامہ پر بھی ڈال لیں کہ کس طرح سائنس اور جدید ترین علمیات بھی آج تناقضات کے مجاورہ میں بات کرنے پر مجبور ہیں اور جدلیاتی وضع کو آج کے ذہن و مزاج سے خاص نسبت ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ذرا پیچھے ہٹ کر دیکھنا ہوگا۔

کہا جاتا ہے کہ افسانہ دو ہزار سال سے الماطھان کے غار میں ہے۔ شاعری اور منطق میں قطعییت ہے، وہی قطعییت جو مذہب اور سائنس میں ہے۔ منطق کی دنیا سائنس، ریاضی اور علوم کی دنیا ہے؛ اور مذہب کی دنیا جذب و کشف، حیرت و اسرار اور محققیت کی دنیا ہے۔ ایک کا تعلق عقل و شعور سے ہے، دوسری کا عشق و وجدان و لاشعور سے ہے۔ ظاہر دونوں میں فاصلہ اور فرق ہے۔ سائنس شاعری نہیں ہو سکتی، شاعری سائنس نہیں ہو سکتی۔ لیکن فنون لطیفہ یا شاعری سے جو جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے وہی مسرت کسی سائنسی مسئلہ کو حل کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ سرحدیں نہ اسرار طود پر کہیں نہ کہیں مل بھی جاتی ہیں۔ حالانکہ تخلیق شعر کے مسائل الگ ہیں اور سائنس و فلسفہ کے مسائل الگ ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں یہ اسنے الگ نہیں بھی، اور ان کا وجدانی و لاشعوری تفاعل ایک ہو جاتا ہے۔ زندگی اور موت، دن اور رات تناقض ہیں۔ تناقضات بظاہر قائم پر تضاد ہیں، اس تضاد کو دور کرنا یا ان کو ایک کرنا منطقی طور پر ممکن نہیں، عقل و شعور کی رو سے الف الف ہے، یہ ب نہیں ہو سکتا، لیکن غور سے دیکھیں تو تضاد کی نہ میں رابطہ ہے اور ربط تضاد پر قائم ہے۔ زندگی موت میں بدل جاتی ہے اور موت زندگی میں۔ دن رات میں ڈھل جاتا ہے اور رات دن میں بدل جاتی ہے۔ موت اور زندگی میں یا دن اور رات میں ایک داخلی ربط، ایک تسلسل، ایک ہم آہنگی ہے۔ ایک سلسلہ ہے ایک دائرہ ہے جو ٹوٹا نہیں، برابر چلے جاتا ہے۔ یہ وجود کے تکمیل کی دو جہتیں ہیں۔ ان میں سے کسی کا تصور دوسرے کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ ایک کا وجود مختصر ہے دوسرے پر۔ ان میں قطعییت ہے مگر قطعییت میں ایک اندرونی ربط و ہم آہنگی بھی ہے۔ زندگی تناقضات

کا معر ہے لیکن متناقضات ایک ہی سکہ کے دو رخ ہیں۔ متناقضات جتنے متقاض نظر آتے ہیں اسنے complementary بھی ہیں، یعنی ایک رخ دوسرے کے بغیر اوصور ہے، مل کر دونوں ایک دوسرے کو پورا کرتے ہیں۔ فقط ایک رخ کی تعبیر حقیقت کی ادھوری تعبیر ہے۔ زندگی ایک بھید ہے، ایک قول محال، paradox، سائنس یا ارسطوی منطق اسے حل نہیں کر سکتی۔ آج کے مظہر نامہ کو دیکھتے ہوئے اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہوگا کہ غالب کی آگہی نے صدیوں پہلے گویا اس راز کو پالیا تھا۔

سائنس کی دنیا تحدید اور نیک کی دنیا ہے۔ عرفان و سلوک یا تخلیق و شاعری کی دنیا جذبہ و جھیل اور وجدان و لاشعور کی دنیا ہے، یہ آزادی یا متناقضات کی دنیا ہے، دو اور دو چار کی دنیا نہیں، شاعری کھل فضا اور میکا کی پابندی سے رہائی کی دنیا ہے، شاعری ذات میں نکلنے ہونے کی، عشق و سرشاری کی، حسن و نظام کی، کیف و سرمستی کی اور آزادی و کشادگی کی دنیا ہے۔

مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت بچھڑ گئی ہے۔ قہام بڑے خداہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں، بدھ ہوں، مہادیو ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشس یا لاکتے، موئی ہوں، جینی ہوں، نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں شعور لکھی ہے لیکن اب سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔

آئین سٹائن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی حیرت سے دوچار تھا۔ اس کا کہنا ہے:

”سائنس جتنے رازوں کو حل کر چکی ہے اس سے بڑے راز سامنے آ گئے ہیں۔ کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ قاطعی فہم ہے وہ یہ کہ کائنات ناقابل فہم ہے۔“

یہ حقیقت ہے کہ سائنس باوجود کوشش کے وجود کی گتھی کو آج تک نہیں سلجھا سکی۔  
 بڑے سے بڑے ناظر روزگار سائنس داں نوئل انعام یافتہ بھی اب اس بات کو تسلیم کرتے  
 ہیں کہ سائنس کائنات کے راز کو نہیں پاسکی بلکہ کائنات کے راز اور بھی گہرے ہو گئے ہیں۔  
 آج سے کچھ مدت پہلے یہ کہنا آسان تھا کہ کائنات مادہ (matter) سے بنی ہے۔  
 لیکن اب مادہ گویا لاموجود ہو گیا ہے۔ اس کی وہ اہمیت ہی ختم ہو گئی ہے۔ نئی طبیعیات میں  
 اب مادہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ سائنس نے جتنا مادہ کو متعین کرنے کی سعی کی، مادہ  
 معدوم ہوتا چلا گیا اور انرجی (قوانائی) اور تابکاری میں تبدیل ہو گیا۔ انرجی مادہ نہیں، انرجی  
 کے فوٹوں ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ مادہ جامد ہے انرجی غیر جامد ہے۔ مادہ کو ناپا  
 تو لا جاسکتا ہے غیر فوٹوں انرجی کو ناپا یا تو لا نہیں جاسکتا۔ جب سے قوانائی نے مادہ کی جگہ لی  
 ہے، سائنس جو معروضیت اور یقین کا دوسرا نام تھا، اب عدم معروضیت، عدم یقین  
 (Principle of Uncertainty) کی زبان بولنے لگی ہے۔ صوفیا اور یوگی ہمیشہ کائنات  
 کے مجید کے آگے سر جھکاتے آئے ہیں۔ نوئل انعام یافتہ ایڈنگٹن کا قول ہے:

“The universe no longer looks like a thing  
 but like a thought”

(کائنات شے یا مادہ نہیں، کائنات اب مادہ سے زیادہ خیال معلوم ہوتی ہے)

کائنات مادہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعور رکھی یا ’نور‘ کی بات کرتا رہا  
 ہے۔ دانش بند اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت  
 شعور رکھتی ہے۔ سائنس مادہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی ہے، راز اُٹنے گہرے  
 ہوتے گئے ہیں۔ سائنس کے پاس اب وہ زبان ہی نہیں انرجی یا سیال انرجی کو بیان  
 کرنے کی جو جتنی حاضر ہے اتنی غائب ہے، جو بجائے خود ایک متناقض ہے ایک لڑخیل  
 معر۔ گویا سائنس اب بدھ کی یا لاکھ سے کی یا صوفیا کی متناقض زبان میں بات کرنے لگی  
 ہے۔ انسانی فکر میں شویچ قول محال یا متناقضات (paradoxes) کی قدیم ترین زبان  
 ہے۔ بدھ یا لاکھ سے یا چینی مطلقیت کے محاورہ میں نہیں، متناقضات کے محاورہ میں بات

کرتے ہیں، جو صاف اقرار کرتے ہیں کہ زندگی ایک معرہ ہے، متناقض ہے جس کے بھید کو پانا آسان نہیں ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

مناقضات کا محاورہ تخلیقیت اور متصوفانہ فکر کا محاورہ ہے، رمز و ایما یا استعاراتی اظہار ہمیشہ سے تخلیقیت یا متصوفانہ فکر کا وسیلہ رہے ہیں۔ شعور کبھی طلسمات ناپیدا کنار ہے، کراں تا کراں۔ دوسرے لفظوں میں زندگی مناقضات پر مبنی ہے جسے میکا کی یا عامیات زبان میں سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اس کا فقط متناقضاتی بیان ہی ممکن ہے جو زندگی کے جوہر سے قریب ہے۔ اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اس متناقضہ آشنا جوہر کا تصور سبک ہندی اور بیدل شعریات سے ہوتا ہوا غالب تک پہنچتا ہے اور غالب کے ذہن و تخیل اور شعریات میں ایسی جڑ پکڑ لیتا ہے کہ ان کے تخلیقی دستخطوں میں دھل جاتا ہے۔

نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنویاتی تکثیریت، تجسس اور پوچھمونی پر دیتی ہے اور غالب کی جداییاتی تخلیقیت کا آزادی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھٹا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب کی شعریات اجتہاد، انحراف اور آزادی کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تغیر، تبدل اور تجسس ہے۔ آج کے منظر نامہ میں یہ مماثلت معنی خیز تو ہے ہی، حیران کن بھی ہے کہ جداییاتی فکر اور مناقضات کی زبان جو غالب کی تخلیقیت کی خاص پہچان ہے، عہد حاضر کی تکثیریت اور عدم یقین کے محاورہ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ غالب کے بارے میں معلوم ہے کہ غالب اپنے زمانے سے آگے تھے۔ ان کو سمجھنے میں وقت لگا، بلکہ یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ یقین ہے کہ وقت کی ہر کروٹ کے ساتھ غالب شعریات معنی پروری کرتی رہے گی اور غالب کا نثر ہمیشہ تازہ و شیریں رہے گا۔

## حواشی

- 1 غالب نامہ، ص 317
- 2 اردو کے معنی (3)، ص 928
- 3 یادگار، ص 240
- 4 محمد منتخب، دہلی، 1961، ص 120
- 5 کالی داس گپتا، رضا، ص 46 اور 352
- 6 یادگار، ص 154
- 7 حمید احمد خاں، ص 127
- 8 شمس الرحمن فاروقی نے سبک بندی پر اپنے مفصل انگریزی مضمون میں اس مسئلہ پر گفتگو کی ہے اور دافتر تعداد میں اساتذہ ہماری سے مثالیں بھی دی ہیں، لیکن مقامی روایات اور جڑوں سے ان کا جو رشتہ ہے اس پر وہ خاموش ہیں، دیکھیے۔
- 9 شعر، غیر شعر اور نثر، الذ آج، 1973، ص 53
- 10 گمیان چند جین، ص 320
- 11 عود ہماری، علی گڑھ، ص 156
- 12 تاراجات، ص 26 (بحوالہ غالب یہ حیثیت محقق، ص 182)
- 13 یادگار، ص 36-37
- 14 شعر الہم، جلد پنجم، ص 144-145
- 15 علامہ ابو گونئی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، ص 237-294
- 16 پری گارٹا، ص 345
- 17 یادگار، ص 47-53
- 18 خوب احمد فاروقی، "غالب کے غیر مطلوبہ فارسی رقعات حضرت قلین کے نام"، اردو کے معنی، غالب نمبر، حصہ دوم، دہلی، فروری، 1961، طبع نو 2011

- 19 نیکیش اکبر آبادی، سید محمد علی شاہ، ”مرزا غالب کے مسائل تصوف“، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم، دہلی، فروری 1969، طبع نو 2011، (ص 159-178)
- 20 شبیر احمد خان غوری، ”غالب کے نظریے وحدت الوجود کے مآخذ“، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم، دہلی، فروری 1969، طبع نو 2011، (ص 179-209)
- 21 اردوئے معلیٰ، غالب نمبر سوم، ص 159
- 22 ایضاً، ص 160
- 23 ایضاً، ص 169
- 24 ایضاً، ص 170-171
- 25 شبیر احمد خان غوری، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر سوم، ص 204
- 26 ایضاً، ص 204-205
- 27 ایضاً، ص 205
- 28 پری گارنا، ص 344
- 29 شیخ محمد اکرام، ص 404
- 30 یادگار، ص 105

## باب دوازدھم

### شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج

دولت پہ غلط فہم از سعی پیشیاں شو  
کافر بھائی شد ناچار مسلمان شو  
(ضمت غلط طور پر فہم لیں، بیکار ہاتھ پاؤں سے مامد۔ بے دینی یا کافر نہیں ہو  
سکتے (یعنی فکری حالت میں زندگی نہیں گزار سکتے) تو مجبوراً مسلمان ہو جائے)

دھوز دین نظام درست و معذور  
نہاد من گجی و طریق من عربی است  
(میں دھوز دین سے لہیک سے واقف نہیں ہوں میری معذوری ہے۔ کیا کروں  
میری نہاد گجی ہے اور طریق عربی ہے)

”ہندو پرورا میں تو بنی آدم کو مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی عزیز رکھتا ہوں اور اپنا  
بھائی کہتا ہوں۔ دوسرا مالے یا ناہانے۔“ (اردوئے معلیٰ، (۱)، ص 139)

— عام مرزا ہر گوال نقی



پچھلے ابواب میں ہم نے شاعری پر خاصی تفصیلی نظر ڈالی، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی  
کہ کس طرح غالب کی تخلیقیت اور شعریات میں جدلیات نفی کا جو ہر کارفرما ہے، اور اپنے  
فکری تعامل کے اعتبار سے یہ نفی اساس بودھی حرکیات سے خاصا ملتا جلتا ہے ہر چند کہ  
دونوں میں کوئی ظاہری رشتہ نہیں۔ پچھلے ابواب میں بحث زیادہ تر متن اساس تھی، اور

مرکزی بحث کو حتی الامکان معروضی تجزیے سے پایہ اثبات تک پہنچانے کے لیے یہ ضروری بھی تھا۔

لیکن اگر جدلیاتی رویہ بمنزلہ جوہر کے ہے اور یہ افتاد و فہاد و مزاج کا حصہ ہے جیسا کہ ہم دیکھتے آئے ہیں، تو اسے شخصی واقعات اور حالات و حوادث میں بھی کارفرما نظر آنا چاہیے۔ شخصی حالات و کوائف ذہن کو، اور ذہن و مزاج حالات و کوائف کو متاثر نہ کرتے ہوں ایسا نہیں ہے۔ ان میں عمل و قعمل کا وہی دوہرا رشتہ ہے جو جدلیاتی تفاعل کی تہ میں کارگر رہتا ہے۔ زندگی کی طرح ذہن و مزاج اور شخصیت بھی ایک متناقصہ ہے جسے میکا کی رشتوں کی منطق سے تمام و کمال سمجھنا گویا ساگو کی راہ دینا ہے۔ یہ دونوں زندگی کے نامیاتی عمل کا حصہ ہیں، شخصیت ذہن کی اور ذہن شخصیت کی تشکیل کرتا ہے، اور یہ دوطرفہ جدلیاتی آمد و رفت شخصی ارتقا کے ساتھ ساتھ جاری رہتی ہے۔

غالب کی زندگی میں بہت سی باتیں بوالعجب ہیں اور ان کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے۔ چنانچہ زیر نظر باب میں ہم ترتیب منکوس سے کام لیں گے۔ یعنی اب متن نہیں بلکہ شخصیت اور شخصی کوائف و حوادث مزاج رہیں گے اور ان کے مطالعے و تجزیے سے ہم دیکھیں گے کہ مرکزی بحث اور متن کے نتائج کی توثیق ازخود ہو رہی ہے کہ نہیں۔ اختصار اور ارتکاز کی خاطر ہم صرف ان واقعات و کوائف پر توجہ کریں گے جن کی حیثیت غالب کی زندگی میں سنگ میل کی سی ہے۔ سب سے پہلے ہم بچپن، نوجوانی، آگرہ کے شب و روز اور برآمدہ کے متحہ سے بحث کریں گے۔ غالب کو چونکہ نو عمری ہی سے فارسی سے نسبت خاص تھی، معاشرتی طور پر اس وقت فارسی میں روشن خیالی اور وسیع الشہرتی کی جو روایت چلی آ رہی تھی اس کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہوگا۔ وجودی خیالات کے ضمن میں غالب کے جدلیاتی ذہن و شعریات نے اپنے لیے جو گنجائش نکالی تھی، اس سے ہم پہلے گفتگو کر چکے ہیں۔ عام معاشرتی مذہبی معاملوں میں بالخصوص مسلکی عقائد کے تئیں غالب کا موقف کیا تھا، اور ان کی آزاد خیالی اور جدیدیت یہاں بھی کارگر تھی کہ نہیں، اس کو بھی ہم سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ آزاد خیالی اور وسیع الشہرتی کے حقیقی رویوں کو جدیدیت نے اور جدلیاتی فکر کو ان



روایوں نے ہمیں نہ کیا ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ اس کی بہترین مثال مثنوی چراغ دہ ہے جو سفر نکلتے کے دوران لکھی گئی۔ مثنوی ہاد مخالف، مثنوی تقریباً آئین اکبری، مثنوی ایر گہر بار، مدرسی دہلی کالج، ساخنہ اسیری، دربار سے تعلقات، نذر منہ ستادان، سکے شعر سے غالب کا انکار، ان سب پر نگاہ طائرانہ ہی کسی، ڈالنی ضروری ہوگی تاکہ دیکھا جاسکے کہ غالب کے ذہن و مزاج کا جدلیاتی گراف ان کی زندگی میں کس طرح زیر و زور ہوتا رہا ہے۔ غالب کی نثر بالخصوص اردو خطوط اور ان میں رواں دواں شوقی و طرافت کا جدلیاتی چائزہ لینا بھی ضروری ہوگا کیونکہ غالب کی تخلیقی شخصیت ان کی نثر نگاری کے بغیر مکمل نہیں۔ ذیل میں ہم کڑی در کڑی ان تمام امور و جہات کا احاطہ کریں گے تاکہ مرکزی بحث سے ان کے ظاہری اور پنہاں رشتوں کی گرہیں کھل سکیں۔ درجہ بدرجہ ہم دیکھیں گے کہ غالب کی زندگی کے آثار و کوائف میں بہت سے مراحل و مسائل جو بظاہر لاپرواہ یا بوجہ نظر آتے ہیں دراصل ان میں فیصلہ کن کردار ان کے جدلیاتی رویوں اور آزاد خیالی کا ہے۔

### آگرہ، گلاب خانہ، ہرمزد، شجرہ مشائخ

مرزا کی نعلال کا شہد آگرہ کے متول ترین گھرانوں میں ہوتا تھا اور ان کا بچپن بیش و معشرت اور اللوں تللوں میں گزرا تھا۔ والد اور چچا کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد روک ٹوک کرنے والا کوئی نہ تھا۔ آگرہ میں مرزا کے نانا کیدان قلام حسین خاں کی جاگیر میں متعدد دیہات اور بڑی املاک تھیں، کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ وہ ریخیں زاووں کی طرح اپنا وقت بے فکری اور لہو و لعب میں گزارتے۔ اپنے بچپن کے زمانہ کو یاد کرتے ہوئے شفی شیو نرائن ریخیں آگرہ، مالک مطیع مفید خلافت کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

”میں کیا جانتا تھا کہ تم کون ہو۔ جب یہ جانا کہ تم ناظر بیس دہر کے پوتے ہو تو معلوم ہوا کہ میرے فرزند دلچسپ ہو۔ .. تم کو ہمارے خاندان اور اپنے خاندان کی آمیزش کا حال کیا معلوم؟ مجھ سے سنا! تمہارے پردادا مجدد خاں میں میرے نانا صاحب مرحوم خواجہ قلام حسین خاں کیدان کے رفیق تھے۔ جب میرے نانا نے نوکری ترک کی اور گھر بیٹھے، تو تمہارے پردادا نے بھی کمر کھولی

دی اور بھر گئیں تو کمری نہ کی۔ یہ باتیں میرے ہوش سے پہلے کی ہیں۔ مگر جب میں جوان ہوا تو میں نے یہ دیکھا کہ غشی جیسی دھڑاں صاحب کے ساتھ ہیں اور انھوں نے جو کچھ ہم کا تو اپنی جاگیر کا سرکار میں دھوئی کیا ہے تو جیسی دھڑاں اس کے منعم ہیں: اور نکالت اور نکالتی کرتے ہیں۔ میں اور وہ ہم عمر تھے۔ شاید غشی جیسی دھڑاں سے ایک دو برس بڑے ہوں یا چھوٹے ہوں۔ انھیں میں برس کی بھری عمر اور ایسی ہی عمر ان کی: باہم طفرانج اور اختلاف اور محبت، آدمی آدمی رات گزر جاتی تھی، چونکہ گھر ان کا بہت دور نہ تھا اس واسطے جب چاہتے تھے چلے جاتے۔ پس ہمارے اور ان کے مکان میں چھپا دھڑی کا گھر اور ہمارے دو کمرے درمیان تھے۔ ہماری بڑی حویلی وہ ہے کہ جواب کھسکی چھ سیمہ نے مول لے لی ہے۔ اسی کے دروازے کی سنگین پارہ دہی پر بھری نشست تھی۔ اور پاس اس کے ایک کھٹیا دلی حویلی، اور سلیم شاہ کے بچے کے پاس دوسری حویلی، اور کالے گل سے لگی ہوئی ایک اور حویلی، اور اس سے آگے بڑھ کر ایک کھڑا کہ وہ گھڑیوں والا مشہور تھا۔ اور ایک کھڑا کہ وہ کشمیر والا کہلاتا تھا۔ اس کمرے کے ایک گوشے پر میں چنگ اڑاتا تھا اور دایہ بلوان سنگھ سے چنگ لڑا کرتے تھے۔ دایہ صاحب نامی ایک سپاہی تمہارے دادا کا چھ دست رہتا تھا اور وہ کھڑوں کا کرایہ اٹھا کر جمع کرواتا تھا۔ پہلی تم سنو تو سکی تمہارا دادا بہت کچھ پیدا کر گیا۔ علاقے مول لیے تھے اور زمیندارہ اپنا کر لیا تھا۔ اس پارہ جزیرہ روپے کی سرکاری مالکداری کرتا تھا۔ آپا وہ سب کارخانے تمہارے ہاتھ آئے یا نہیں؟ اس کا حال از روئے تفصیل چلو مجھ کو کہو۔<sup>(۱)</sup>

عقوان شباب میں مرزا کا شمار شہر کے حسین اور خوش رو لوگوں میں ہوتا تھا۔ حالی لکھتے ہیں کہ دہلی میں جب انھوں نے مرزا کو دیکھا تھا "حسنت اور خوبصورتی کے آثار ان کے چہرے اور قد و قامت اور ذیل و ذول سے نمایاں طور پر نظر آتے تھے۔"<sup>(۲)</sup>

مرزا نے صبر ٹھونڈ کے دیباچہ میں اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ہنر و فرنگ بیگانہ و ہائیم و تنگ و خمیں، ہا فردا بچوں ہم نصیب، د با ادبش مرنگ، پاسے بے راجد پوے، و زہان بے صرغہ گوے۔ در خلعت غولش مردوں راست پارہ در آزار غولش و خمیں را آموزگار۔ پس از پنجاہ سالہ آوارگی کہ

میری رفتار میں از سبھ دلچسپی نہ گرد آئیکے۔ و خانقاہ و مکتبہ را بہ یک و گردو۔ (3)

(تک نائی اور دولت میرے لیے بخشی ہیں۔ اور میں خود نام و تک کا دشمن ہوں۔ فردا یہ لوگوں کا ہم نصیحتیں ہوں اور اوپاٹوں کے ساتھ میرا پارہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور دیوان پادہ گوئی کی شوگر۔ اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چرب ستم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا صلاح کار۔۔۔ ہفتاد سال آوارگی اور بھاگ دوڑ سے سبھ اور بھگانے سے گرد آئو رہی ہے اور خانقاہ و مکتبہ ایک دوسرے پر گرسے پڑ رہے ہیں۔) (4)

آگرہ برج کی رنگ بھوی میں ہے جہاں پاس ہی گوگل، متھرا، برندا بن، کرشن کی راس لیل کے علاقے ہیں جن کی داستانیں چلی آتی ہیں۔ میر تقی میر اور نظیر اکبر آبادی کا تعلق بھی آگرہ سے تھا اور اولی اعتبار سے بھی اس شہر کی بڑی اہمیت تھی۔ غالب کے خطوط اور اشعار میں جہاں جہاں آگرہ کا ذکر آیا ہے، مسرت و انبساط کے پھول کھل اٹھے ہیں۔ یادگار میں حانی نے مرزا کی نوجوانی کے دنوں کی وارستگی اور بے راہ روی کا ذکر کرتے ہوئے ’مہمان‘ اور ’عرق تاک‘ کے شوق کا بھی اشارہ کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ مذہبی معاملات میں مرزا خاصے بے پروا تھے۔ وہ کہتے ہیں مرزا کی ابتدا گلی اور ایسی گلی کہ جب تک خضیاں کی تمام اٹاک کی صفائی نہ ہوئی فٹے ہرن نہ ہوئے۔ مرزا کی طبیعت میں گری اور جودت کی آگ بھری ہوئی تھی۔ اور اگر اس لبو و لعب اور عیش و عشرت کے زمانے میں انھوں نے شاعری کی طرف توجہ کی تو یہ کسی غیر معمولی ہاتھی تڑپ اور لاشعوری طبعی طلب کے بغیر نہ تھا۔ ایک رہائی میں خود کہا ہے کہ ’تیرے لئے نیا کائنات یعنی بزرگوں کا ٹوٹا ہوا تیر میرا ظلم بن گیا‘:

غالب یہ سحر ز دورہ زانو فہم      زان رو بھائی دم مہفت دم  
چوں رفت سہدی زوم چنگ پہ شعر      شد تیر خلعت نیا کائنات فہم

یعنی میں چٹنگ کے باپ اور نور الدین فریدوں کی اولاد میں سے ہوں۔ سلطنت اور سہ سالاری چونکہ رخصت ہو گئی ہے میں نے شعر کہنا اختیار کر لیا ہے: گویا بزرگوں کا ٹوٹا ہوا تیر میرا ظلم بن گیا ہے اور تلواری میری شاعری میں آگئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں

غفلت اور ہدستی کے عالم میں بھی غالب نے جس فن میں ہاتھ ڈالا، باوجودیکہ زمانہ قدردانوں سے خالی تھا، اس کو اس درجے تک پہنچا کے چھوڑا جو اس کا منجائے کمال تھا۔<sup>(5)</sup> اسی زمانے میں ایک پارسی نژاد شخص جس کا نام آتش پرستی کے زمانے میں ہرنمود تھا اور مسلمان ہونے کے بعد عبدالصمد کہلاتا تھا، آگرہ میں سیاحت وارد ہوا اور دو برس تک مرزا کے پاس مقیم رہا۔

”مرزا نے اُس سے فارسی زبان میں کسی قدر بصیرت پیدا کی۔ مرزا نے جاپا اُس کے ہنڈ پر اپنی تحریروں میں تحریر کیا ہے اور اُس کو ہنڈ سمسار جو پارسیوں کے ہاں لہجہ تعظیم کا لفظ ہے یاد کیا ہے۔ اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ وہ برس کے قبل مرے میں وہ مرزا کو سکھا سکتا تھا اس میں ہرگز مضائقہ نہ کیا ہوگا اور جیسا کہ قاضی زبان اور دانش کاویانی کے دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے اس نے تمام فارسی زبان کے مقدم اصول اور گر اور پارسیوں کے لڑائی خیالات اور اسرار جن کو فارسی زبان کے کھینے میں بہت بڑا دخل ہے اور پارسی و سکریت کا حقد اصل ہوتا اور اسی قسم کی اور ضروری باتیں مرزا کے دل میں بوجہ اوسلے نہ لکھیں کر دی تھیں۔“<sup>(8)</sup>

تاہم متحدہ سوانح نگار اس استاد کو مرزا کے تخیل کا کرشمہ خیال کرتے ہیں کیونکہ خود غالب نے وقتاً فوقتاً اپنے ذہنی استاد کے وجود سے انکار کیا ہے۔ حلی غالب کے حوالے سے لکھتے ہیں ”اگرچہ کبھی کبھی مرزا کی زبان سے یہ بھی سنا گیا ہے کہ مجھ کو مہدای فیاض کے سوا کسی سے تلفظ نہیں ہے اور عبدالصمد محض ایک فرضی نام ہے۔ چونکہ مجھ کو لوگ ”بے استاد“ کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔“<sup>(7)</sup>

ایک خط میں مرزا لکھتے ہیں:

”فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبی تھا۔ تاکہ ایک شخص کہ سامان و حرم کی نسل میں سے معذرا مطلق و قطع میں مولوی فضل حق مرحوم کا نظیر اور مومن موعود و مونی صافی تھا، میرے شہر میں وارد ہوا۔ اور لٹاکت فارسی محبت (خالص) اور فوہل فارسی آئینہ چہ عربی۔ جس سے میرے حالی ہوئے۔ سونا کسوتی پر چڑھ گیا۔ زبان موعود نہ تھا۔ زبان دربی سے بوجہ اذلی اور استاد

بے مبالغہ ہمارا سچ محمد و بزرگتر عصر تھا۔ حقیقت اس زبان کی دلچسپی و  
خاطر نشان ہوئی۔ (8)

شیخ محمد اکرام کا خیال ہے اس کا امکان ہے کہ ہر مزد کی وجہ سے پارسیوں کے عقائد  
سے مرزا کی واقفیت بڑھ گئی اور مذہب سے متعلق آزاد خیالی میں ہر مزد کو بھی دخل ہے۔<sup>(9)</sup>  
جہاں تک زرتشتیوں اور پارسیوں کا تعلق ہے تو اس کے قرائن بھی ہیں کہ نئے نوشی و  
تہجد و سرور کو شعری روایت میں حقائق و دقائق کے انکشاف کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ پارسی  
پیر معاش کو احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ آگرہ میں پارسیوں کی بے فردشی کی دکانیں  
تھیں۔ بعد کے ایک خط میں مرزا اپنی جوانی کے دوست حاتم علی مہر کو جو آگرہ میں رہتے  
تھے لکھتے ہیں:

”صاحب! ہوش میں آؤ اور مجھ کو بتاؤ کہ یہاں جو پارسیوں کی دکانوں میں  
فرنجی اور شہپان کے درجن دھرے ہوئے ہیں یا ساہوکاروں اور جوہریوں کے  
گمرو پے اور جوہر سے بھرے ہوئے ہیں، میں کہاں وہ شراب پینے جاؤں گا  
اور وہ مال کیلنگر اٹھاؤں گا۔“ (10)

اس سے صاف ظاہر ہے کہ آگرہ کی معاشرتی فضا میں آزاد خیالی اور فراغت کے  
رنگ رچے بچے ہوئے تھے۔ فارسی سے پہلے ازلی تھائی، اساتذہ فارسی سے اولین نسبت  
بھی یہیں آگرہ میں ہی قائم ہوئی۔ سبک بندی اور ہیدل کے اثرات کی بنیاد بھی یہیں پڑی  
اور رینٹ گونی کی ابتدا بھی یہیں ہوئی۔ آزاد روی و وارستگی اور جرأت فکری، ذہن و مزاج  
کا حصہ بھی یہیں بنے۔ جدلیاتی وضع کی جو پرچھائیاں نسخہ اول اور نسخہ دوم میں ملتی ہیں ان کا  
نقشہ اولیں بھی یہیں قائم ہوا۔

ایرانی الاصل زرتشتی کے معاملہ کو مرزا نو جوانی کا بتاتے ہیں اور شادی کے بعد جب  
مرزا دہلی منتقل ہوئے تو وہ بھی بطور اتالیق دہلی میں ان سے متعلق رہا ہوگا۔ اس بارے میں  
معاصر شہادت نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب بار بار کہتے ہیں:

”مجھ کو مہداد فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے۔“

لیکن یہ بھی کہتے ہیں:

”چونکہ مجھ کو لوگ ’بے استاد‘ کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔“

غالب کی اس انوکھی منطق سے ان کے ذہن کا جدلیاتی چور صاف ظاہر ہے۔ قاضی عبدالودود کہتے ہیں کہ ”غالب کا صریح تضاد دور کرنے کی کوشش میں حالی خود تضاد میں جٹا ہو گئے۔“<sup>(۱۱)</sup> غالب نہیں کو ہاں اور ہاں کو نہیں سے مطلب کرنے کا کمال رکھتے ہیں، جس کو صاد کرتے ہیں اس کی تقلید بھی کرتے ہیں، ان کی جدلیاتی گریز پانی کسی مرکز و محور کو قائم نہیں رہنے دیتی۔ یعنی یہ بھی اور وہ بھی۔ دیکھا جائے تو یہ سب ان کے جدلیاتی ذہن کا کرشمہ ہے جو قول متناقض میں ربط پیدا کر لیتا ہے۔ یعنی یہ ایک ہی حقیقت جا رہی ہے جس میں اطراف نہیں ہیں۔

ان کی شادی لوہارو کے رئیس خاندان میں نواب الہی بخش معروف کی بیٹی سے ہوئی۔ ان کے خسر نواب الہی بخش خاں معروف ذوق کے شاگرد اور نواب احمد بخش خاں رئیس لوہارو اور فیروز پور جھرک کے بھائی تھے۔ اس شادی سے مرزا کا تعلق رئیسوں کے ایک ایسے خاندان سے ہو گیا جس کا شمار دہلی کے ممتاز گھرانوں میں ہوتا تھا۔ مرزا کے خسر مرزا الہی بخش خاں معروف جن کے تقدس اور بزرگی کے سبب لوگ ان کے سامنے زانوئے ادب نہ کر کے بیٹھتے تھے، حالی نے ان کا ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے:

”وہ لوگوں کو سر پہ بھی کیا کرتے تھے اور جب بہت سے سر پہ ہو جاتے تھے تو ان کو اپنے سلسلے کے تمام مشایخ کا شجرہ لکھوا کر ایک ایک کاپی سب کو تقسیم کیا کرتے تھے، انھوں نے مرزا کو شجرہ دیا کہ اس کی نقل کرو۔ آپ نے شجرہ کی نقل اس طرح کی کہ ایک نام لکھ دیا دوسرا حذف کر دیا تیسرا پھر لکھ دیا چوتھا پھر ساقط۔ فرضاً اسی طرح بہت سے حذف و اسقاط کر کے نقل اور اصل چاکر ان کے حوالے کی۔ وہ دیکھ کر بہت خفا ہوئے کہ یہ کیا طعنب کیا! مرزا نے کہا حضرت آپ اس کا کچھ خیال نہ فرمائیے! شجرہ دراصل خدا تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے! سو زینے کی ایک ایک پیڑی اگر بیچ میں سے نکال دی جائے تو

چند اس برج واقع نہیں ہوتا: آدمی ذرا آچک آچک کے لوہے چڑھ سکتا ہے۔ وہ  
یہ سن کے بہت جڑا ہوئے اور وہ نقل پھار ڈالتی۔ (12)

غالب کی آزاد روی اور جدیت اس واقعہ سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ نواب الہی بخش  
خاں غالب کے خسر ہونے کے ناتے اور بزرگی و تقدس کے سبب بھی مرزا کے قبلہ و کعبہ  
تھے۔ حالی کہتے ہیں مرزا خوشی طبع سے باز نہ آتے تھے، یہ تو صحیح ہے لیکن اس کے پس  
پشت ان کی طبیعت کی جدائی الیاد و نہاد بھی ہے جو چیزوں کو پلٹ کر دیکھتی ہے اور دی  
ہوئی ایک کو جوں کا توں قبول نہیں کرتی۔ دوسرے لفظوں میں مرزا جاوہر موصولہ و موصولہ  
سے فاصلہ کر لیتے ہیں اور اس کو گھما کر اس کے طرف تماشا بنی بن جاتے ہیں۔ یہ روش  
نوجوانی کے متعدد واقعات میں ملتی ہے اور جیسا کہ ہم دیکھیں گے زندگی کے آئندہ مراحل  
میں بھی جاری رہتی ہے۔

لیکن پہلے ہم اس وقت کی ادبی فضا بالخصوص فارسی شعری روایت پر نظر ملازادہ لائیں  
گے کہ اس میں روشن خیالی اور وسیع الشرب کی کیا سرکھلے ملے تھے جن سے نوحہ غالب  
کے ذہن نے اثر قبول کیا ہوگا۔



## روشن خیالی اور وسیع الشرب

یہ معلوم ہے کہ کم عمری ہی سے غالب کے دل و دماغ پر شعراے فارسی چھائے  
ہوئے تھے۔ فارسی اس وقت علمیت و قابلیت کا معیار و نشان بھی جاتی تھی۔ کچھ تو روشن  
خیالی کی روایت کی وجہ سے اور کچھ کثیر مذہبی معاشرہ کی وجہ سے فارسی شاعری میں آزاد  
خیالی اور وسیع الشرب کے میلانات وسیع پیمانے پر رائج تھے۔ شیخ محمد اکرام کہتے ہیں کہ:

”مشرقی شعرا باہم مذہب کے معاملے میں آزاد خیال رہے ہیں، اور دہرا لاف  
کی ٹھک نظری اور سختی کی تلاقی حافظہ خلیام اور فیضی کی وسیع الشرب سے ہوتی رہی  
ہے۔“ (13)

ان ناموں میں سبک بندی کے کئی بڑے شاعروں بالخصوص مغل عہد کے دوسرے نامی گرامی شاعروں کا مزید اضافہ کر لینا چاہیے کیونکہ تصوف کے وجودی خیالات اور کھلتی کے ملے جلے اثرات نے مغل عہد میں انسان دوستی، وسیع الشربہ اور رواداری کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی تھی جس میں سب شریک تھے۔ یہ ایک سد بہار مضمون تھا جس میں اکثر شاعر زور طبع صرف کرتے اور ایک سے ایک عمدہ نکتہ پیدا کرتے تھے۔ غالب نے لومری ہی سے اس ساری روایت کو جذب کیا تھا جو اس نوع کے اشعار میں ظاہر ہوتی رہی تھی :

حافظ :

جنگ ہفتاد و دو ملت ہم را عذر بند  
چوں نہ دیدند حقیقت روح افسانہ زدند  
(بہتر فرقوں کی جنگ کو ان کی بھوری کہو، جن لوگوں پر حقیقت تکشف نہیں  
ہوتی، وہ افسانہ طراری کرتے ہیں)

رومی :

لذہب عاشق ز لذہبہا جداست  
عاشقان را لذہب و ملت خداست  
(عاشق کا مذہب دوسرے لذتوں سے جدا ہے، عاشقوں کا مذہب و ملت  
خدا ہے)

بابا فغانی :

در حقیقت لب عاشق و معشوق یکبست  
بر الفضلاں صنم و برہمنے ساختہ اند  
یک چراغست دریں خانہ کہ از پر تو آں  
ہر کما ی نگرم انجمنے ساختہ اند  
(در حقیقت عاشق و معشوق کا لب ایک ہی ہے، فضول لوگوں نے بلا وجہ صنم اور  
برہمن کہا ہے، اس گھر میں ایک ہی چراغ ہے جس کے پرتو سے لوگوں نے  
اپنی اپنی انجمن سجائی ہے)



غزالی:

ما و حرم دیر غزالی کہ اہل دل  
 ایں گوشہ را بہ ملکیت جم نمی دہند  
 (میں اور حرم دیر، اسے غزالی یہ وہ گوشہ ہے جو مجھ جیسے اہل دل جہید کی ملکیت  
 کے بدلے میں بھی نہ دیں)

فیضی:

آں کہ میگرد مرا منع پرستیدن بہت  
 در حرم رفت طواف در و دیوار چہ کرد  
 (وہ جو مجھے بتوں کی پرستش سے منع کرتا تھا، طواف حرم میں جا کر در و دیوار کا  
 طواف کیا کر رہا ہے)

عرفی:

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر  
 پروانہ چراغ حرم و دیہ خدانہ  
 (عارف کفر اور اسلام دونوں کی نگاہ میں برباد ہے، پروانہ حرم اور دیہ کے چراغ  
 میں فرق کہاں کرتا ہے)

عرفی:

مگر فتم ایں کہ بہشتم دہند بے طاعت  
 قبول کردن و رفتن نہ جائے انصاف است  
 (خوب کہ مجھے بے طاعت جنت عطا فرما رہے ہیں، اسے قبول کرنا اور اس  
 میں داخل ہونا البتہ اس میں قدرے کلام ہے)

صائب:

نخور صائب فریب فضل از عمامہ زاہد  
 کہ در گنبد زبے مغزی صدا بسیار ی میچند

(مخالب، زاہد کے عباس سے علم و فضل کے قریب میں مت آ، ہے مغز خالی  
گنبد میں صدا بہت گونجتی ہے)

منوہر قوسی:

اگر ایماں ہمیں کعبہ پر حقیقت  
پرستارانی بہت را طعنہ از چوشت  
(اگر رنگ و شفت سے بے ہوئے ایسے کعبہ کی پرستش ہی ایمان ہے، تو پھر  
بہت پرستش کو بہت پرستی کا طعنہ کیوں دیا جاتا ہے)

بیہل:

درفق و امتیاز کعبہ و دیم چہ نی پرستی  
اسیر عشق یوم ہرچہ عشق آمد پرستیدم  
(مجھ سے کعبہ و در کا فرق کیا پوچھتے ہو، میں اسیر عشق تھا، جو کچھ سامنے آیا اس  
کی پرستش کرتا رہا)

بیہل:

دربائے قروں دا بود امروز  
از بے دماغی کفتم فردا  
(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے۔ میری بے دماغی کرکھل پہ ٹال دیا)

چندر بہمان برہمن:

مرا دلچست بہ کفر آشنا کہ چندیں بار  
بہ کعبہ بروم و بازش برہمن آوروم  
(میرا دل کفر آشنا ہے، کئی بار میں اسے کعبہ لے گیا اور واپس برہمن ہی لایا)

داراشکوہ:

ہر غم و ہنجی کہ شد از تاب زلف یار شد  
دام شد زنجیر شد تسبیح شد زمار شد  
(جو بھی بیچ و غم ہیں، زلف یار کے ہیں، دام بھی یہی ہے، زنجیر بھی یہی، تسبیح  
بھی یہی اور زمار بھی یہی ہے)

نظیری

دوہرے تا بہت و بہت خانہ کی ہر عیش  
 خیانت از رخ مردان راہ دیں وارم  
 (میرا عشق مجھے دیر سے بہت اور بھگانے کی طرف بل کر رہا ہے، میں وہ روان  
 راہ دین کو دیکھ کر شرمندہ ہوں)

فیضی:

کعبہ و بنگلہ یک رنگ و حریفان دو بین  
 خود مسلمانائی و خود پرہیزی ساختہ اند  
 (کعبہ و بہت خانہ دو حقیقت ایک ہی ہیں، لیکن ظاہرین انہیں دو سمجھتے ہیں اور  
 انہوں نے اپنے کو مسلمان اور پرہیزگار کہا ہے)

نامعلوم:

در حیرتم کہ دشمنی کفر و دیں چراست  
 از یک چراغ کعبہ و بھقانہ روشن است  
 (میں حیران ہوں کہ کفر و اسلام میں دشمنی کیوں ہے، جبکہ ایک ہی چراغ سے  
 کعبہ و بہت خانہ دونوں روشن ہیں)

مغل بادشاہوں بالخصوص اکبر کے زمانے میں مسکرت کے بہت سے صحیفوں کو فارسی  
 میں منتقل کیا گیا۔ فیضی اس اعتبار سے خصوصیت رکھتا ہے کہ اس نے مسکرت کی متعدد کتابوں  
 کا فارسی میں ترجمہ کیا یا ترجمہ میں مدد کی۔ ہندوؤں کی سب سے بڑی کتاب مہابھارت کا  
 فارسی ترجمہ فقیہ خاں، ملا بدایونی اور ملا شیرانی کی اجتماعی کوششوں سے ہوا، فیضی کو زبان کو  
 سنوارنے کے کام پر مامور کیا گیا۔ گیتا، قل و من اور لیلادتی جیسی اہم کتابوں کے ترجمے  
 بھی فیضی سے یادگار ہیں۔ شہلی نے لکھا ہے کہ انفرادہ وید کا ترجمہ بھی فیضی سے منسوب ہے،  
 بہادون نام ایک برہمن مطلب سمجھاتا جاتا تھا، چونکہ مہارت پیچیدہ تھی، یہ کام اولاً  
 ملا عبدالقادر بدایونی کو تفویض ہوا، اس کے بعد فیضی اور پھر فیضی کے بعد ابراہیم سرہندی  
 کے سپرد ہوا۔ فارسی رمانوں کا ترجمہ بدایونی نے چار برس کی مدت میں کیا، پھر سچا پانی پتی

نے رامائن کو نظم میں لکھا۔ (14)

ہندی عورت کی محبت کے بارے میں فیض کا مشہور شعر ہے ۔  
 ہم چو ہندو زن کسی در عاشقی مردانہ نجست  
 سوختن بر شمع مردہ کار ہر پردانہ نیست  
 (ہندو عورت کی طرح عاشقی میں کوئی بھی ایسا ثابت قدم نہیں، جھکی ہوئی شمع پر  
 مرنے پر پروانے کا کام نہیں)

امیر خسرو نے بہت پہلے کہا تھا ۔

خسرو در عشق بازی کم ز ہندو زن مہاش  
 گزیراے مردہ می سوزند جان خویش را  
 (اے خسرو، بازی عشق میں ہندو عورت سے کم مت رہنا، اس لیے کہ ایک  
 مرچکے شخص کے لیے وہ خود کو زندہ جلا دیتی ہیں)  
 ذیل کا دوا بھی نرائن شفیق سے یادگار ہے :

خسرو ایکی بہت کر چھے ہندو جوے  
 پوت پرارے کارنے جل جل کوکھ ہوے (15)

غرضیکہ اس زمانے میں روشن خیالی اور رواداری کی ایک عام فضا تھی جو غالب کے لیے باعث کشش رہی ہوگی۔ متاخرین شعرا اور مغل شعرا سے غالب کو ذاتی قربت تھی لیکن بیدل سے نسبت خاص تھی۔ بیدل غالب کے زمانے سے قریب بھی تھے اور ان کی ہالیائی شخصیت کو کوئی دوسرا پہنچ بھی نہیں سکتا تھا۔ بیدل و غالب کے ہمہ پہلو رشتے سے ہم باب ششم میں بحث کرتے ہیں۔ بیدل کی شخصیت کی مٹا طبیعت میں ان کی آزادی و جرأت فکری خصوصیت سے شامل رہی ہوں گی جو غالب کے لیے بھید باعث کشش تھیں۔ بیدل کو مقامی ہندوستانی رواجوں کا بھی گہرا ادراک تھا۔ ہندو فقیروں، یوگیوں، سادھوؤں سے زندگی بھر ان کے مراسم رہے تھے۔ ہندوؤں کے فکر و فلسفہ، ویدانت، مہا بھارت اور عوامی قصے کہانیوں سے ان کی گہری واقفیت کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ بیدل کے ہندو اصحاب و شاگرد

ان سے عقیدت رکھتے تھے۔ بندر ابن واس خوشگو سے بیدل کا لگ بھگ ویسا ہی رشتہ تھا جیسا برگو پال تفت سے غالب کا جنھیں محبت سے وہ 'مرزا' کہا کرتے تھے۔

جیسا کہ ہم پہلے بحث کرائے ہیں کہ بیدل اور وجودی صوفیا سے جو روایت چلی آتی تھی اس میں اور غالب کی آزاد خیالی و وارنگی میں کچھ فرق بھی تھا۔ غالب تصوف کا دم ضرور بھرتے تھے لیکن بقول شیخ محمد اکرام غالب کا تصوف غمرہ مستانہ سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ یہ حال سے زیادہ قال تھا۔ مرزا خود کو 'ولی پوشیدہ' اور 'کافر کھلا' کہتے ہیں جو ان کے جدلیاتی انداز و مزاج کے عین مطابق ہے۔

419 دیکھو غالب سے کر ابھرا کوئی

ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

روایت ہے کہ ایک نشست میں غالب نے جب یہ مقطع پڑھا:

398 یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب

تھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ غوار ہوتا

تو بہادر شاہ ظفر نے کہا مرزا ہم تو تب بھی نہ سمجھتے۔ غالب نے جواباً کہا، حضور تو اب بھی سمجھتے ہیں، کہتے اس لیے نہیں کہ میں مغرور نہ ہو جاؤں۔ قطع نظر اس جملہ معترضہ کے یہ حقیقت ہے کہ غالب کی آزاد خیالی و وسیع انشرونی کی جڑیں باورائیت میں نہیں ان کی ارضیت میں ہیں۔ ان کا سرچشمہ اتنا روحانیت و عرفانیت کی روایت نہیں جتنا خود ان کا اپنا تعقل و تفکر ہے۔ غالب کی آزاد خیالی کی سب سے بڑی طاقت خود غالب کی خود پرستی و تعقل پرستی ہے۔ نیز یہ بھی کہ تعقل پرستی ان کی جدلیاتی افتاد کو اور خود جدلیاتی افتاد، تعقل پرستی کو اساس فراہم کرتی ہے، ان میں دو طرفہ عمل و تعامل ہے۔ غالب جس طرح دیداری کا دعویٰ بھی کرتے ہیں اور خدا کے دامن کو حریفانہ کھینچتے بھی ہیں، یا 'خوے آدم دارم آدم زادہ ام' کہہ کر آشکارا عصیاں کا دم بھی بھرتے ہیں، اور اُسے خدا پر الزام بھی دھرتے ہیں، ایسا تعقل پسندی اور جدلیاتی افتاد ہی کی بدولت ممکن تھا۔

بقول شیخ محمد اکرام حالی مرزا کی شخصیت کو 'نگہ پاک بین' سے دیکھتے ہیں۔<sup>(16)</sup> وہ

غالب کی بے راہ روی اور نہ ہی معاملات میں کوتاہی پر غالب کو ٹوکتے بھی ہیں اور تاویل

بھی کرتے ہیں۔ شیخ محمد اکرام ان معاملات میں نسبتاً صاف گوئی سے کام لیتے ہیں۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے غالب کا جدید لائبریری چور چونکہ خاصاً دور دورہ اور پیچیدہ ہے، یہ ان کو بھی خلل دے جاتا ہے۔ شیخ محمد اکرام مرزا کے 'شرع کی قدر و اہمیت سمجھنے' پر ان کو داد دیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی لکھتے ہیں:

"مذہب کے جزوی اختلاف اور فقہ کی پیچیدگیوں اور بے ضرورت پابندیوں سے مرزا کو کوئی دلچسپی نہ تھی۔ انھوں نے اپنے خطوط میں مروجہ تعلیم فقہ اور مسائل الہیہ کے خلاف بڑے بڑے فقرے لکھے ہیں۔ ان کے خیال میں انسان کو چاہیے کہ مذہب کی اصولی باتوں کو سمجھ لے اور ان پر ایمان رکھے۔ فقہ اور مذہب کی جزوی باتوں میں وقت ضائع کرنا بے فائدہ ہے۔ یہ وقت دل و دماغ کی تربیت میں صرف ہونا چاہیے۔" (17)

میر مہدی کے نام ایک خط میں سرفراز حسین کو تلقین کرتے ہیں:

"میاں کس تھے میں پھرنا ہے۔ فقہ پڑھ کر کیا کرے گا۔ غب و نجوم و ہیئت و منطق و فلسفہ پڑھ جو آدمی بنا جائے۔ خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام۔ یہی ہے مذہب حق و اسلام والا کرام۔ علی علی کیا کر اور فارغ الہال رہا کر۔" (18)

غالب خود اپنے لڑکپن کی تعلیم اور فتنہ و فحور کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میں نے ایم و دستان فتنی میں شرح لفظ حال تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو و لعل اور آگے بڑھ کر لعل و فحور، عیش و عشرت میں منہمک ہو گیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و فطنی تھا۔" (19)

ظ انصاری بھی مذہبی معاملات میں مرزا کی عدم دلچسپی کی تصدیق کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ ادبی رجحان کی تسکین فارسی زبان و ادب کے مطالعہ سے ہوتی تھی، مذہبی علوم سے واقفیت کے لیے عربی نصاب کا مطالعہ ضروری تھا۔ مرزا کی دلچسپی فارسی میں تھی، مذہبی علوم کے مطالعے میں مرزا نے زیادہ دلچسپی نہیں لی۔ جو کچھ انھیں معلوم تھا اپنی ذہانت کے بل پر معلوم تھا۔

بیدل کی تعلیم کے بارے میں بھی معلوم ہے کہ ایک دن ان کے چچا میرزا قلعندہ نے

مکتب میں جب بیدل شرح ملّا کے اسباق پڑھ رہے تھے ان کے دو اساتذہ کو بحث و مکرار میں بھرتے اور آپے سے باہر ہوتے دیکھا، اس کے بعد تعلیم ترک کراوی اور گھر پر اپنی نگہرائی میں اساتذہ فارسی کی نظم و نثر کا مطالعہ شروع کرا دیا۔<sup>(20)</sup>

شعرا اور صوفیائے طریقت اور شریعت کے دستور اور ان میں باہمی احترام اور ربط و ضبط کے طور طریقے اور گنجائشیں پہلے ہی نکال رکھی تھیں۔ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف کے وجودی خیالات میں خاص نچک اور ماورائیت پیدا ہو گئی تھی۔ غالب کے خیالات اور آزادی و کشادگی سے ہم باب گیارہ میں بحث کر چکے ہیں۔ بیدل کے ہارے میں بھی معلوم ہے کہ ان کے نظام تصوف میں بیک وقت تین تین صوفیانہ سلاسل کی گنجائش تھی، نیز دانش ہندی اور یوگ و ہنشنہ اور بھوبھوتی کے افکار و حکایات کی انھیں گہری جانکاری تھی جس کا واضح ثبوت مثنوی میلا اعظم اور مثنوی عرفان سے ہم پیش کر چکے ہیں۔

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ میر غرور کے شروع میں ابتدائے آفرغش کے متعلق مرزا نے ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے اس سے اور بعض اشعار بالخصوص مثنوی چراغ دہ سے غالب کی ہندو مذہب سے غیر معمولی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ دبستان مذہب ان کے زیر مطالعہ رہتی تھی اور پارسیوں کی مذہبی کتب مثلاً دساتیر سے بھی ان کا گہرا نگاہ ثابت ہے۔<sup>(21)</sup> وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مرزا کے کئی نہایت پاکیزہ اشعار جو آزادہ روی اور وسیع الشربابی پر وال ہیں رکی قافیہ پیمائی نہیں، قلبی کاوش کا نتیجہ ہیں۔<sup>(22)</sup>

دہ و حرم آئینہ بھرا  
والہ اندکی شوق تراشے ہے بنائیں

یا من میاویز اسے پدر فرزند آزاد را نگر  
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگان خوش نگر

(اسے پدر مجھ سے نہ الجھ، آزاد کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اسے  
بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

دلہ در کعبہ از قلعی گرفت آوارہ خواہم  
کہ ہاں وحید بجان ہاے ہند و چین گوید  
(میرادل کہے میں عقیدہ کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور آوارگی چاہتا ہے، کوئی تو  
مجھے ہندو چین کے بجانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

آوارہ غربت نواں دید صنم را  
باشد کہ دگر بنگدہ سازند حرم را  
(صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جاسکتا، بہتر یہی ہے کہ حرم کو باہر سے  
بت خانہ بنایا جائے)

حالی ہر چند کہ غالب سے گہری عقیدت رکھتے ہیں اور اکثر اپنی توجیہات کو عقیدت کا  
رنگ دے دیتے ہیں، یادگار میں ایک رباعی پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ خود کو نہیں روک سکے:

"یارب تو کہائی کہ بہ ما زردی بیدار خدائی کہ بہ ما زردی  
نے نے تو نہ غائبی و نے چربی ہے ماہو چو مائی کہ بہ ما زردی  
اس رباعی میں مرزا کی شوٹی و گستاخی حد سے زیادہ گزر گئی ہے۔ درالافتاب میں تو  
بیشکا اس پر کفر کا فتویٰ دیا جائے گا۔ اس قسم کے خطابات آداب شریعت کے  
بالکل خلاف ہیں" اور ایسے ہی خطابات کی نسبت کہا گیا ہے:

"ما بعدوں را نکریم و قال را ما دونوں را نکریم و حال را" (23)

شیخ محمد اکرام بھی لکھتے ہیں کہ اسلامی عقائد کی قیام مرزا کے بدن پر پوری طرح نہ سمجھتی تھی:

"جب (مرزا) شاعرانہ رنگ میں حضرت علی سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتے تو  
بہت کچھ کہہ جاتے تھے۔ وہ وحدانیت، خدا اور نبوت خاتم الانبیاء کے بدلے معتقد  
اور بڑیان معترف تھے، لیکن ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلامی عقائد کی  
قیام ان کے بدن پر پوری طرح سمجھتی نہ تھی

رموز دین شام درست و مفہوم  
لہا و من لگی و طریق من عربی است" (24)

(میں رموز دین سے لہیک سے واقف نہیں ہوں میری مفہوری ہے، کیا کروں  
میری لہا و لگی ہے اور طریق عربی ہے)



چنانچہ وہ بھی دارالافتاء میں کفر کے کلمات کا اشارہ کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں:

”خدا کے متعلق ان کے کئی اشعار ایسے ہیں جنہیں دارالافتاء میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔“ (25) ”مرزا مذہب کے معاملے میں بے حد آرزو خیالی تھے۔ کئی اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ روزِ جزا یا جسمانی نصاب و اجر کے چاکل نہ تھے، جہاں کہیں انہوں نے نبشت کا ذکر کیا ہے، ہمیشہ شوقی بلکہ حسرتی ہی سے کیا ہے۔ مرزا کی رائے اس معاملے میں عام مسلمانوں سے مختلف تھی۔“ (26)

مندرجہ بالا بیانات کا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ اس سے جو رویہ سامنے آتا ہے اس سے مرزا کے ذہن و مزاج کی جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ اس پارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں، مثلاً مرزا بنیادی عقائد کے ”بدل معتقد اور بدبان معترف“ بھی ہیں، لیکن ”اسلامی عقائد کی قرآن کے بدن پر پوری طرح نہیں سمجھتی۔“ یا ان کے کئی ”اشعار ایسے ہیں جنہیں دارالافتاء میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔“ شیخ محمد اکرام صاف گو ہیں۔ لیکن مجبوراً تاویلیں بھی کرتے ہیں۔ دراصل ضرورت تاویلوں کی نہیں۔ مسئلہ دینی کفر و ایمان کا ہے ہی نہیں۔ غالب کے یہاں یہ دونوں ایک ہی سکہ کے رخ ہیں جس کو دینی عقلیت قبول نہیں کر سکتی۔ ضرورت فقط غالب کی جدلیاتی افتاد و نہاد کو سمجھنے اور عقلیت کی نوعیت کو نگاہ میں رکھنے کی ہے۔ خود شیخ محمد اکرام نے اس تناظر میں ”شاعرات رنگ“ کی اصطلاح استعمال کی ہے جو صاف صاف poetic license کا اشارہ ہے۔ مگر یہاں معاملہ فقط ”شاعرات رنگ“ کا بھی نہیں، بلکہ جدلیاتی عقلیتی مزاج اور رویہ کا ہے جو بنیادی رویہ ہے، اور طبیعت کا اقتضا ہے۔ اگر یہ قول محال ہے تو غالب کی پوری زندگی اور مزاج قول محال ہے۔ یہ قول محال تاویلوں سے دور نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ اس کا کمر تقطیع اس نفسی و ذہنی جدلیاتی افتاد و نہاد سے ہے جو مرزا کے مزاج کا لازمہ ہے۔ اور جس کو قبول کیے بغیر مرزا کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ سوائے اس کے کہ ان کی طبعی افتاد کو جان لیا جائے یا اس کے پس پشت جو ذہنی شعوری و لاشعوری عمل ہے اس کو سمجھنے کی کوشش کی جائے، دوسرا کوئی راستہ نہیں ہے۔

غالب کی شخصیت ایک معرہ ہے اور روایتی تنقید و تعظیم اس کے سامنے بے بس نظر آتی ہے۔ خورشیدالاسلام کہتے ہیں:

”غالب کا زمانہ انسانی کا رجمان غالب کے یہاں ایک غیر معمولی وسعت، گہرائی اور بے کفری شان اختیار کر لیتا ہے۔“ (27)

لیکن وہ نہیں بتاتے کہ سچا کفر کیا ہے۔ کیا سچے کفر سے مراد جدائی، تکلیب و توجہ کی ہے یا کچھ اور؟

عس الرضی فاروقی کہتے ہیں:

”... جس قسم کی طیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت ہے اس کے لیے کفر اسلامی بولہٹا میں کوئی جگہ نہیں ہے۔“ (28)

دیکھا جائے تو عقیدہ عقیدہ ہے جبکہ بولہٹا شعریات ہے۔ دونوں کا مقام الگ الگ ہے۔ عقیدہ ’کمز‘ ہو سکتا ہے لیکن ’کمز‘ بولہٹا ممکن نہیں، کیونکہ بولہٹا کا مقصود عرفان نہیں، معنی آفرینی و حسن کاری ہے۔ بولہٹا ہمیشہ تفسیر پذیر ہے جبکہ عقیدہ مستقل اور غیر تفسیر پذیر ہے۔ مزید یہ کہ بولہٹا کے لیے تقدس شرط نہیں جبکہ عقیدہ لازمی طور پر مقدس ہے۔ شیخ محمد اکرام نے ”شاعرانہ رنگ“ کی گنجائش رکھی ہے۔ فاروقی کی میزان میں وہ بھی نہیں۔

اس ضمن میں شیخ محمد اکرام نے تذکرہ غوثیہ سے ایک واقعہ نقل کیا ہے، ادب کی دنیا میں کام کرنے والوں کے لیے اس کا نگاہ میں رہنا اہم ہے:

”مولانا فضل حق خیر آبادی، جو ایک مشہور فاضل، مولوی فضل امام خیر آبادی کے صاحبزادے اور ایک نامور عالم، مولانا عبدالمنن خیر آبادی کے والد تھے۔ قدیم طرز کے معقولی علم میں خاص مروجہ رکھتے تھے۔ وہ مرزا غالب کے ہم عصر تھے لیکن بلا کے دین اور قائل تھے۔ اس لیے پھولی عمر میں ہی بڑی شہرت حاصل کر لی تھی۔ تذکرہ غوثیہ میں ان کی نسبت ایک واقعہ لکھا ہے۔

”ایک روز کا ذکر ہے کہ مولوی فضل حق خیر آبادی نے ایک قصیدہ عربی زبان میں امراء القیس کے قصیدہ پر کہا۔ اور مولانا شاہ عبدالعزیز صاحب کی خدمت میں لائے، شاہ صاحب نے ایک مقام پر اعتراض کیا۔ اس کے جواب میں

انہوں نے جس شعرِ حقّ میں کے چڑھ دیے۔ جناب مولوی فضل امام نے فرمایا کہ بس حد ادب۔ انہوں نے جواب دیا کہ حضرت یہ کوئی علمِ تفسیر و حدیث تو ہے نہیں فنِ شاعری ہے۔ اس میں بے ادبی کی کیا بات ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا کہ یہ خود ادا تو کج کہتا ہے، مجھ کو سو ہوا تھا۔ (29)

روسی اسکار پری گارنا جب غالب کے قولِ محال کے روبرو ہوتی ہیں تو بجائے تاویلوں کے وہ خود معنی ہی کو پیش کر دیتی ہیں:

”قسمت کا مارا اور دیا ر دلی کا ایک بدلہ، اپنی اصل کے اعتبار سے مسلمان اور اعمال کے اعتبار سے مسلمان کے بھیج میں کافر و آتش پرست، مہمل کو جسے ظلمی سے غالب کا نام دے دیا گیا:

گوسنی غالب نہ ہو زہی ہر گفتن ۱

ایک بار یہ فرمائی کہ اے بچے کس کا

(غالب ان باتوں سے کہاں خوش ہو سکتا ہے، کاش ایک بار تو کہہ دے کہ اے تو جو ہمارا بچہ بھی نہیں ہے)۔ (بنام مولوی سراج الدین احمد) (30)

غالب کے تشبیح اور تصوف دونوں کے ربط و ارتباط سے بھی ان کی معنائی جدلیاتی وضع پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے شیعہ ہونے پر زور دیتے ہیں اور اتنی ہی شد و مد سے صوفی ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

”صاحب بندہ اثنا عشری ہوں، ہر مطلب کے خاتمہ پر ۱۲ کا ہندسہ کرتا ہوں۔

خدا کرے کہ میرا بھی خاتمہ اسی عقیدے پر ہو ۱۲۔ ہم تم ایک آقا کے غلام ہیں۔“ (بنام مرزا قاسم علی مر) (31)

اسی طرح اپنے تصوف کا اعلان بھی صاف صاف کرتے ہیں (”میں صوفی ہوں ہر دوست کا دم بھرتا ہوں“ (بنام سرفراز حسین) ان کا یہ اقوال فقط قول کی حد تک نہیں، وہ حضرت مولانا فخر الدین کے پوتے مولانا نصیر الدین عرف میاں کالے صاحب کے ہاتھ پر بیعت بھی تھے۔ مالک رام حیرت سے لکھتے ہیں:

”میں کنزِ شیعہ کسی غیر شیعہ، سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرے گا؟“ (32)

مختلف سوانح نگار مختلف تاویلیں پیش کرتے ہیں جن میں سے بعض کا جواز ہو بھی سکتا ہے، دیکھا جائے تو ان بظاہر متضاد لیکن باطنی طرفوں کو کھلا رکھنے والے دہنی رویوں کی کوئی توجہ سوائے اس کے نہیں ہو سکتی کہ یہ متناقضات مرزا کی جدلیاتی افاد و نہاد کا حصہ ہیں۔ مرزا کے لیے حقیقت متناقض ہے اور یہ کائنات قول محال ہے۔ بظاہر ان متناقضات میں تضاد و تصادم بھی لیکن یہ ایک ہی وحدت جاریہ، ایک ہی continuum کا حصہ ہیں۔ یہ غالب کی جدلیاتی شخصیت کی گونہ ہے، غالب ان سے اور یہ غالب سے ہیں۔ ان کو حل کرنا غالب کی دلچسپ ہمہ جہت شخصیت سے بہت کچھ منہا کرنا یا ان کو سادہ اور اکہرا کر کے دیکھنے سے عبارت ہے، اور روایتی تنقید زیادہ تر یہی کرتی آئی ہے۔

ضمیمہ بھولنا چاہیے کہ غالب سبک ہندی کے پیچیدہ اور دبیز اسلوب کے شاعر ہیں۔ ان کی جدلیاتی تحقیقی دنیا میں ایک بولچھوں عالم نظر آتا ہے اور ایک عقیدہ دوسرے کو روندتا ہوا اور ایک خط دوسرے کو کاٹتا ہوا لگتا جاتا ہے۔ کوئی چیز کسی ایک مرکز پر قائم نہیں رہتی، دیرسویہ ہر عقیدہ، ہر تصور بیض 'decentre' ہو جاتا ہے۔ روایتی تنقید یہاں بے بس نظر آتی ہے، کسی کو ان میں 'سچے کفر' کی شاہن نظر آتی ہے، کوئی انہیں 'اسلامی' بولچھا سے خارج کرتا ہے، کوئی ابن عربی کا سہارا لیتا ہے، کوئی 'اپنی کورین' کہتا ہے کوئی نیکین ازم کی پناہ وصول کرتا ہے، کسی کو 'ڈاکٹر' نظر آتا ہے، کوئی 'تخلیک و الماد' کی بات کرتا ہے، کسی کو 'فری میسن' دکھائی دیتا ہے، کوئی کفر و ارتداد کا فتویٰ صادر کرتا ہے۔ تخلیک و ڈاکٹر سے کفر و ارتداد تک طرح طرح کی تعبیریں اور تاویلیں غالب کے ضمن میں عام ہیں اور ہر بات کی تائید میں کچھ نہ کچھ کہا جاسکتا ہے، لیکن کوئی بھی تعبیر مکمل نہیں۔ ہر تعبیر و تاویل کسی نہ کسی رخ سے نقشہ ادھوری اور پُر آواز تضاد رہ جاتی ہے۔ وارث کرمانی بے حد نہیں کہتے:

"ان (مرزا) کے فکری طمسات میں اگر جھانک کر دیکھا جائے تو ایک دوسرا ہی عالم نظر آتا ہے جو کم از کم وہ نہیں ہے جس کی لائنیں غالب نے خارجی مواد سے کی ہے۔ یہ عالم ہزار ہا سال کے انسانی مفروضات سے منفرد ہے۔ نہ جی حاکم اور نظریات پر شک کرتا ہے اور حلیم شدہ قدروں کا باقی ہے۔ یہ عالم ایک کیفیت پر نہیں غمخیز، انسانی تحت اشعار سے ابھرتی ہوئی نہ جانے کتنی

پر چھائیاں، کتنے بے نام احساسات اور کتنے ہم غامکے ایک دوسرے کو کاٹتے  
پہنچے اور نکلتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ (33)

غور طلب ہے کہ ہر طرح کی خوش خیالی سے نکلنے اور آزادی و بے کوئی کے حدود پر  
وقت طلب، زبرد گداز جدلیاتی تصور تک پہنچنے کے لیے غالب کو کس اندرونی آگ اور  
اضطراب سے گزرنا پڑا ہوگا:

دولت ہے غلط نبود از سعی پشیاں شو

کافر عوامی شد تاچار مسلمان شو

(نعت قلم طور پر نہیں لکھی، بیکار ہاتھ پاؤں مت مارو، ہے دین یا کافر نہیں

ہو سکتے (یعنی کفر کی حالت میں زندگی نہیں گزار سکتے) تو مجبوراً مسلمان ہو جاؤ)



کلکتہ، باوجود مخالف اور آزادی رائے پر اصرار

مرزا کا شمار خاندانی روسا میں ہوتا تھا۔ ہر چند کہ فحش معمولی تھی، اخراجات میں ہاتھ  
کھلا ہوا تھا اور خواہ مخواہ ہر اعتبار سے ریسات تھے۔ پیش کش کا معاملہ جس کے بارے میں  
اُن کا خیال تھا کہ فیصلہ اُن کے حق میں ہوگا وہ روز بروز الجھتا ہی چلا گیا۔ چنانچہ انھوں نے  
کلکتہ جاکر اپیل کرنے کا فیصلہ کیا۔ فروری 1828 کو غالب کلکتہ پہنچے جہاں انھوں نے سوا  
سال سے بھی زیادہ قیام کیا اور نومبر 1829 کو واپس آئے۔ مرزا نے نئی روشنی اور علم  
دہن کی ترقی کے جو مناظر کلکتہ میں دیکھے وہ حیران کن تھے۔ آفتاب تازہ پیدائش کی تھی سے  
ہوا۔ روشن خیالی اور علوم و ترقی کی ایک نئی دنیا وجود میں آچکی تھی جو حدود و سرحدوں سے  
بے یس برس بعد مشغول تھی۔ آئین اکبری میں اس طرف اشارہ کرتے ہوئے مرزا لکھتے ہیں  
کہ آنکھوں نے جو کبھی دیکھا نہ تھا نئی ترقی نے وہ مناظر دکھا دیے کہ پتھر سے آگ پیدا  
ہو رہی ہے، پانی پر بھاپ کا پیرہ گھوم رہا ہے، دھانی کشتیاں آجاری ہیں، سازوں سے آواز  
نکل رہی ہے کہ دھڑ دھڑان ہے، حروف کو طائروں کی طرح اڑا دیا ہے، پل دو پل میں  
کہاں کی خبر کہاں پہنچ جاتی ہے۔ کلکتہ میں نئی وضع کی چھل پھل اور سبزہ زار تھی، سڑکوں پر

گیس کی روشنی کا انتظام تھا۔ مرزا لکھتے ہیں ہوش مندوں نے شہر کے شہر بے چراغ کے روشن کر دیے ہیں۔

لکھتے کی یادیں ہمیشہ کے لیے غالب کے ذہن و شعور کا حصہ بن گئیں۔ ایک درد بھری نہیں کے ساتھ وہ اُن کو یاد کرتے تھے:

لکھتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نہیں 379

اک تیر میرے سینے میں ملا کر ہائے ہائے

وہ سبز دار ہائے مطرا کر ہے غضب

وہ نازیں بتان خود آرا کر ہائے ہائے

میر آزا وہ ان کی نگاہیں کہ بخت نظر

طاقت زبا وہ اُن کا اشارہ کہ ہائے ہائے

وہ میوہ ہائے تازہ شیریں کہ داہ داہ

وہ بادہ ہائے تاب گوارا کہ ہائے ہائے

آزادی کے احساس اور رونق و قدرت کی بدولت لکھتے غالب کے لیے بہشتِ حرم سے کم نہیں تھا۔ پنشن کے معاملات جن کے لیے غالب نے یہ ساری کھسکیا اٹھائی تھی، قسمت نے یہاں بھی اس معاملے میں ساتھ نہیں دیا، لیکن ادبی معرکہ آرائی اور جدلیاتی مزاج کی کارفرمائی برابر جاری رہی۔ ان کا فارسی کلام مقامی اخبار 'آئینہ سکندری' میں چھپنے لگا۔ 'گل رعنا' میں مشمولہ فارسی کلام کا بیشتر حصہ لکھتے ہی کا لکھا ہوا ہے۔ لکھتے ہیں:

"احبابِ محفلِ منتقد کرتے اور مجھے کلام سنانے کی دعوت دیجے ہوئے صبح

اسرارِ روشن کرتے۔ میں حیرت سے دم بخود رہ جاتا اور شرم سے آنکھیں نیچی

کچے بیٹھا رہتا۔" (34)

مدرسہ عالیہ کے ایک مشاعرہ میں غالب کے بقول:

"چونکہ طبیعتیں بالذات خودمانی پر فریفتہ ہوتی ہیں اس لیے داد و تحسین کو سن کر

بکہ لوگوں نے حسد کو کام فرمایا اور دو شعروں پر ناروا اعتراض وارد کیے۔" (35)

معرضین نے قیقل کا حوالہ بطور سند دیا تھا جن کو بہت سے شرکائے مشاعرہ اپنا استاد

مانتے تھے، غالب قتل کا نام سنتے ہی بھڑک اٹھے جس سے جوش و خروش پیدا ہوا اور بات بڑھ گئی۔ اس موقع پر غالب نے جو قطعہ لکھا اور جو ان کے کلیات فارسی میں شامل ہے، بقول ماہرین اس کی حیثیت کسی طرح ایک ادبی دستاویز سے کم نہیں جس سے غالب کے ادبی موقف اور آزادانہ مزاج کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب نے کھل کر اپنی آزادی رائے کے حق کا دفاع کیا ہے اور مخالفوں کی پروا نہ کرتے ہوئے حدودِ جرأت نگری سے کام لیا ہے:

نہ چنانم کہ بر عقیدہ خویش

از فسون کسے ہر اس کسم

نہ تو ازم کہ از فصاحت و وعظ

عالمی را خدا شناس کسم

(میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں کہ اپنا عقیدہ کسی کے دہاؤ میں آکے بدل دوں،

نہ میں ایسا ہوں کہ وعظ و تلقین کا دھڑکھول کر دنیا کو خدا شناس کروں)

اس کے بعد وہ اپنی آزادی اور شاعری میں جذبات کی ضرورت پر اصرار کرتے ہیں:

نہ از آخار ہر چہ مشہور ست

اثری تازہ اقتباس کسم

نہ کہ از بہر غلہ ہائے بہشت

ترک آرائش لباس کسم

نہ کہ در عالم فراخ روی

عار از ثنیدہ پلاس کسم

بر مداد اگر مداد کسم

کاخ اللہ قوی اساس کسم

لیک ناید ز من کہ در گفتار

مدحہ لالہ سور واس کسم

(میں ان میں سے نہیں ہوں کہ جو بھی مشہور ہو اس سے اخذ و استفادہ کروں۔

میں وہ بھی نہیں ہوں کہ جنت کی حوروں کے لیے زیب و زینت کو ترک  
کروں۔ میں وہ بھی نہیں ہوں کہ عالم فرائی میں پیٹنے پر اسے لباس میں عار  
محسوس کروں۔ اگر میں حسن سلوک پر نگیں کروں تو محبت کے گل کی بنیاد مضبوط  
ہوگی، لیکن مجھ سے یہ ممکن نہیں کہ میں لالہ سوراہاں کے گن کا تا بکروں)

لالہ سوراہاں سے اشارہ قاتل کی طرف تھا۔ اس قضیہ میں غالب کا رویہ آزادانہ تو تھا  
نہی، خاصا جارحانہ بھی تھا جس کی وجہ سے مخالفت کی آگ بری طرح سے بھڑک اٹھی۔ یہ  
واقعہ غالب کی آزادی و خود مختاری کے نقطہ نظر سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ بقول پری گارنا:  
”میں قلعے میں ہمارے سامنے بے زمانے کا انسان ابھرتا ہے، ایک ایسی  
شخصیت جو انسان کی آزادی مانے اور آزادی عقیدہ کے اپنے حق پر اصرار کرتی  
ہے اور اس کے اس نظریے کی بنیاد ہے بگی شاعری کی بصیرت اور صداقت پر  
اتحاد۔ اس ادبی مناقشہ میں غالب کی گہری اصول پسندی کا فرما دیتی ہے۔“ (36)

غالب نہیں چاہتے تھے کہ ادبی مسائل میں اُن کی آزادی مانے کو غلط سمجھا جائے،  
چنانچہ جب ہات بڑھ گئی تو احباب کے مشورے پر انھوں نے مثنوی باہمخالف لکھ کر غلط فہمی  
کو دور کرنے کی کوشش کی۔ اس کا کچھ ذکر بیدل والے باب میں گزر چکا ہے۔ اس کو  
’آشتی نامہ‘ بھی کہا گیا۔ غالب نے متعدد اشعار میں بظاہر قاتل کی مدح بھی کی لیکن اپنی  
اصول پسندی اور آزادی مانے پر شدید اصرار بھی کیا، لیکن چلتے چلتے جہاں بیدل کی تعریف  
کی، اسی سانس میں قاتل پر گہری چوٹ کرنے سے بھی باز نہیں آئے۔ گویا اپنی جدلیاتی افتاد  
کے ہاتھوں اضطرابی طور پر وہ مجبور تھے۔ چنانچہ اپنی اصابت مانے کا اظہار کرتے ہوئے  
وہ بیک وقت قاتل کی تعریف بھی کرتے ہیں اور بیدل کو بیچ میں لا کر قاتل پر تھپکا دار بھی  
کرتے ہیں، جس سے معاصرین جن سے صلح کرنا مقصود تھا اور بھی بھڑک اٹھے۔ ملاحظہ ہو:

گرچہ بیدل زانیہ امراں نیست  
لیک بچوں قاتل ناداں نیست  
نہ غلط گفتہ است در خود گفت  
داست گویم در آشکار و نہایت



آں کہ طے کردہ ایں موافق را

چہ شکار قتل و واقف را

(گرچہ بیدل اعلیٰ ایران میں سے نہیں ہے، لیکن قتل کی طرح ہمارے ہاں بھی نہیں ہے۔ اس نے خود کہا ہے اور غلط نہیں کہا ہے کہ میں ظاہر و باطن میں جو کچھ کہتا ہوں سچ کہتا ہوں۔ مجھ جیسا شخص جس نے ان راستوں کو طے کیا ہے ہلا وہ قتل اور واقف کو کیا خاطر میں لائے گا)

غالب کی آزاد روی اور جدلیاتی افکار کی حیران کر دینے والی کار فرمائی کو دیکھنے کے لیے یہ مثنوی خاصی اہم ہے۔ غالب معمول صورت حالات سے کسی طور بھگوتہ کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے، وہ حقیقت کو اپنی شرائط پر قبول کرنا چاہتے ہیں خواہ اس میں ان کا نقصان ہی کیوں نہ ہو۔ چنانچہ جس مقصد کے لیے مثنوی لکھی گئی تھی اس کے حصول میں ان کو ناکامی ہونا ہی تھی۔ اس کی بڑی وجہ ان کی آزادی اور نہ نفسیں جدلیاتی افکار تھی جو لاشعوری طور پر کار فرما تھی۔ وہ آرام و مصائب میں گھرے ہوئے ہیں اور نہیں چاہتے ہیں لیکن ایک اور مصیبت میں گھر جاتے ہیں۔ ان کے دوست احباب اور وہ خود چاہتے ہیں کہ صلح صفائی ہو جائے۔ وہ صلح صفائی اور آشتی کے پیرایہ میں مثنوی کو شروع کرتے ہیں، اس کے باوجود اس صلح پر آجاتے ہیں جہاں شدت احساس سے ان کی جدلیاتی تخلیقیت اندکریاہ و سفید یا مدح و ذم کے سادہ پیرایوں سے بلند ہو جاتی ہے۔ وارث کرمانی بجا کہتے ہیں کہ:

”ایسے موقعوں پر غالب کی اصل (ہمارے نزدیک جدلیاتی) شخصیت برہنہ ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔ ان کا اشتغال و الجھاب، ان کی عاجزی و ملاوٹ، غریبہ ان کی تخلیقیت کے گچھے دھبے کا پورا اہار چڑھاؤ ایک سیال مارے کی طرح اٹھتا نظر آتا ہے۔“ (37)

مرزا حامیان قتل کو خوش کرنے کے لیے قتل کی مدح کرتے ہیں، لیکن یہی مدح بطور لٹو irony بن کر مصروح کی ذلت کا باعث بنتی ہے۔ وہ فارسی گویاں ہند کا دفاع نہیں کرنا چاہتے لیکن بیدل کو سامنے لے آنے سے باز بھی نہیں آتے جو ہندی گویوں کے سرخیل ہیں۔ وہ عاجزی و فروتنی اختیار کرتے ہیں لیکن اپنی آزادی اور برتری پر اصرار بھی

کرتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے غالب کی نیت پر شک کرتے ہوئے الزام لگایا ہے کہ کلکتہ سے واپس آنے کے بعد غالب نے مثنوی میں ایسی ترمیم و تنسیخ کی جس سے ان کا فائنل کردار سامنے آتا ہے۔<sup>(38)</sup> لیکن وارث کرمانی کا خیال ہے کہ:

”مثنوی دو مخالف اگلی یا پچھلی صدیوں صورتوں میں معذرت نامہ یا آشتی نامہ نہیں ہے۔ اس میں طرکی لہریں گہری ہیں۔ غالب کا عجز و انکار اور اپنے کو برا کہنا مشرقی تہذیب کے روایتی آداب سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ غالب کے (جدلیاتی) جواہر بیان کی فنکاری کو ہانسنے والے کے لیے پوشیدہ طور و تسلسل کو سمجھنے میں کوئی وقت نہیں ہونی چاہیے۔ پوری مثنوی غالب کے خطاب اور انجذاب کا آئینہ خرقان بنی گئی ہے۔“<sup>(39)</sup>

غالب کی طبیعت میں ایک طرف محبت و وسیع الحشری تہی اور دوسری طرف آزادی و خود مختاری پر اڑنے اور اس کا پُر شدت دفاع کرنے کا عجیب و غریب احتیاج تھا، اور جدلیاتی رویہ کی وجہ سے ان دنوں میں جان و تن کا سارا تباہ معلوم ہوتا ہے، گویا یہ ایک ہی سئلے کے دو رخ ہوں۔ ان کا کلام شاہد ہے کہ وہ اساتذہ کا حدود و احرام کرتے ہیں اور بعض کا تو نام لیتے ہوئے وہ نہ ہو جاتے ہیں۔ لیکن اس احرام کے باوجود جہاں کہیں آزادی دانے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے وہ خاصا تند و تیز اور شدت بھرا انداز اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک خط میں حزیں کا جس کو وہ بہت بڑا استاد جانتے تھے، یہ مطلع نقل کرتے ہیں:

”دُرُکِ تازی آں ناز میں سوار ہنوز! زہرہ می و مدانگشت زہبار ہنوز! پھر لکھتے ہیں:

”حزیں کے اس مطلع میں ایک ہنوز زائد اور بیہودہ ہے، نتیجے کے واسطے سند نہیں ہو سکتا، یہ لفظ محض ہے، یہ ستم ہے، یہ سب ہے، اس کی کون جھڑکی کرے گا۔ حزیں تو آدمی تھا یہ مطلع اگر چہ رکیل کا ہو تو اس کو سند نہ چاہو، اور اس کی جھڑکی نہ کرو۔“<sup>(40)</sup>

ایک خط میں مثنوی ہر گوپال تفتہ کو لکھتے ہیں:

”یہ نہ سمجھا کہ کہ اگلے جو کچھ لکھ گئے ہیں وہ حق ہے، کیا اس وقت آدمی اس حق پیدا نہیں ہوتے تھے۔“<sup>(41)</sup>

یہ بھی جوش پا افتادہ، یا دی ہوئی ایک کے تئیں جدلیاتی مزاج کی ایک وضع ہے۔ ایک اور قسط میں لکھتے ہیں :

”سنو مہاں، میرے ہم وطن، یعنی ہندی لوگ جو ہادی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں۔ جیسا وہ گما گماں آلو، عبدالواسع ہانسی لفظ ’نامراد‘ کو غلط کہتا ہے اور یہ آلو کا پٹھا قلیل ’صفت کدہ‘ و ’شلق کدہ‘ و ’شتر کدہ‘ کو اور ہر عالم اور ہر جا کو غلط کہتا ہے۔“ (42)

(ظام ہرگوپال قند)



## مشنوی امتناع نظیر خاتم النعمین

غالب کے عہد کے مذہبی و تہذیبی ماحول کا ذکر کرتے ہوئے پرنسپل ایچیر لکھتا ہے کہ قلعہ میں عیدوں کے علاوہ ہندوؤں کے تہوار بھی منائے جاتے تھے، خصوصاً ہولی اور نوروز کے موقع پر بادشاہ کو سات قسم کے اناج، سونے اور مونگے سے تولنے کی ایرانی رسم کی پابندی کی جاتی تھی۔ کسی زمانے میں یہ کام سونے، چاندی اور جواہرات سے لیا جاتا تھا۔ وہ کہتا ہے کہ پچاس سال میں فرقہ وارانہ جھگڑوں کا ذکر میں نے ایک بار بھی نہیں سنا۔ دربار اب بھی منعقد ہوتے اور امرا کو خطاب عطا کیے جاتے۔ لیکن آخری مغل بادشاہوں کی نمایاں اور قابل تعریف خصوصیت فنون اور ادبیات کی سرپرستی تھی۔ انگریزوں کے ظلم و نسق کے بعد امن و امان لوٹ آیا تو علم و فن میں بھی ترقی ہونے لگی۔ اس زمانے میں دارالحکومت دہلی میں ایسے ہا کمال جمع ہو گئے تھے جن کی صحبتوں سے مغلوں کے عروج کے زمانے کے جلسوں اور صحبتوں کی یاد تازہ ہو گئی اور قصورے زمانے کے لیے ہی سہی یک گونہ ادبی و تہذیبی بہر لوٹ آئی۔“ (43)

مسلمانوں کی تحریک اصلاح شاہ ولی اللہ دہلوی (متوفی 1762) سے شروع ہوئی۔ شاہ ولی اللہ کے فرزند ان شاہ عبدالعزیز اور شاہ عبدالقادر مستاز علمائے دین تھے اور غالب کے بہت سے معاصرین جنہوں نے بعد میں 1857 کی جنگ آزادی میں حصہ لیا، ان

سے عقیدت رکھتے تھے۔ غالب کے قریبی دوست مولانا فضل حق خیر آبادی، مومن خاں مومن، صدر الدین آزادہ اور دوسرے علماء دین بھی جن کا شمار اس زمانے کے مشاہیر میں کیا جاسکتا ہے، سب ان کا احترام کرتے تھے۔

غالب کا معاملہ دوسرا تھا۔ اپنے آزادانہ مشرب کی وجہ سے مرزا مذہبی بحثوں سے دور رہنے کی کوشش کرتے تھے۔ مولانا فضل حق خیر آبادی کا ان کے علم و فضل کی وجہ سے مرزا احترام کرتے تھے۔ صدر الدین آزادہ مفتی کے عہدے پر مامور تھے۔ حالی کہتے ہیں ہرچند کہ مرزا ان کا لحاظ کرتے تھے لیکن آزادہ روی اور درست مزاجی کی بنا پر اگر کوئی گرم جملہ سوچ جانتا تو مرزا چوکتے بھی نہیں تھے۔

”ایک دن جبکہ رمضان کا مہینہ اور گرمی کا موسم تھا مولانا آزادہ ٹیک دوپہر کے وقت مرزا سے ملنے کو چلے آئے۔ اس وقت مرزا صاحب اسی کوفری میں کسی دوست کے ساتھ چوسر یا طرغ کھیل رہے تھے۔ مولانا بھی وہیں پہنچے اور مرزا کو رمضان کے مہینے میں چوسر کھیلے ہوئے دیکھ کر کہنے لگے کہ ”ہم نے حدیث میں پڑھا تھا کہ رمضان کے مہینے میں شیطان مقید رہتا ہے، مگر آج اس حدیث کی صحت میں تردید ہو گیا“، مرزا نے کہا ”قبلہ حدیث بالکل سچ ہے“ مگر آپ کو معلوم رہے کہ وہ جگہ جہاں شیطان مقید رہتا ہے وہ یہی کوفری تو ہے۔“ (44)

مرزا کی وارستگی اور آزادانہ رویہ داری پر حالی کو جو اعتراض تھا اور دونوں میں قطعیت کی صورت میں جو بحثا بحثی ہوئی تھی، حالی نے یادگار میں اس کا ذکر خاصی تفصیل سے کیا ہے اور قطعیت بھی درج کیے ہیں<sup>(45)</sup> جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ لیکن غالب کی دراکی ذہن اور جدلیاتی مزاج کی ایک شان یہ بھی تھی اور یہ بھی حالی سے روایت ہے۔

”مرزا حقائق و معارف کی کتابیں اکثر مطالعہ کرتے تھے اور ان کو خوب سمجھتے تھے۔ نواب ممدوح (شیفتہ) فرماتے تھے کہ میں شاہ ولی اللہ کا ایک فارسی رسالہ جو حقائق و معارف کے لہایہ و قلی مسائل پر مشتمل ہے مطالعہ کر رہا تھا اور ایک مقام بالکل سمجھ میں نہ آتا تھا۔ اتفاقاً اسی وقت مرزا صاحب آ گئے۔ میں

نے وہ مقام مرزا کو دکھایا۔ انھوں نے کسی قدر غور کے بعد اس کا مطلب ایسی خوبی اور وضاحت کے ساتھ بیان کیا کہ شاہ ولی اللہ صاحب بھی شاید اس سے زیادہ نہ بیان کر سکتے۔“ (46)

حالی مزید لکھتے ہیں کہ ایک بار بہادر شاہ ظفر نے دربار میں کہا کہ ہم نے سنا ہے کہ مرزا شیعی المذہب ہیں۔ مرزا کو بھی اطلاع ہوگئی۔ چند روزہ میاں لکھ کر بادشاہ کو سنائیں جن میں تشیع اور رفض سے توحاشی کی تھی۔ اُن میں سے ایک رُباہی ہے :

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری کہتے ہیں وہ مجھ کو رافضی اور دہری دہری کیونکر ہو جو کہ ہودے صوفی شیعی کیونکر ہو ماوراء النہری“ (47)

”جو لوگ مرزا کی طرز مزاج (یعنی جدلیاتی رویے) اور طرز کلام سے نا آشنا ہیں وہ شاید یہ سمجھیں کہ مرزا نے بادشاہ کے حضور میں اپنا رسوخ قائم رکھنے کے لیے اپنا مذہب غلط بیان کیا، لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ سب رہامیاں صرف بادشاہ کے غلطی کرنے اور اہل دربار کے ہنسارنے کے لیے لکھی گئی تھیں، کیونکہ دربار میں ایک شخص بھی ایسا نہ تھا جو مرزا کو شیعی یا کم از کم تقضیلی نہ جانتا ہو۔“ (48)

”رمضان کا مہینہ تھا، ایک سنی مولوی مرزا سے ملنے کو آئے۔ عصر کا وقت تھا۔ مرزا نے خدمت گار سے پانی مانگا۔ مولوی صاحب نے تپ سے کہا، ”کما جباب کو روزہ نہیں ہے؟“ مرزا نے کہا، ”سنی مسلمان ہوں چار گزری دن رہے روزہ کھول لیتا ہوں۔“ (49)

ماہرین تصدیق کرتے ہیں کہ مرزا کا عام رویہ ہرچند کہ مذہبی معاملوں میں آزاد روی کا تھا تاہم احباب یا دربار کی وجہ سے وہ بات کو جدلیاتی طور پر سمجھا کر نبھا بھی جاتے تھے۔ ایک بار بادشاہ بیمار ہوئے (1853) اور انھیں کسی علاج سے افادہ نہ ہوا تو ان کے ایک عزیز جو نکستو سے آئے ہوئے تھے اور بادشاہ کے مہمان تھے، انھوں نے ’خاکِ فنا‘ کا مشورہ دیا۔ اتفاق کہ بادشاہ صحت یاب ہو گئے۔ حالی کا بیان ہے کہ اس واقعے کے بعد یہ بات مشہور ہوگئی کہ بادشاہ شیعہ ہو گئے۔ غالب نے بادشاہ کے غسلِ صحت پر قطعاً تہنیت لکھا ”پھر اس انداز سے بہار آئی ... مہر و مدد تماشائی ۔“ جس کا آخری شعر ہے :

کیوں نہ دنیا کو ہو غوثی غالب

شاہ دیدار نے شلا پائی (50)

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ جب بہادر شاہ کے شیعہ ہونے کی شہرت ہوئی تو دہلی کے علماء و مشائخ نے باہوش کو دھمکی دی کہ اگر یہ خیر صحیح ہے تو جمعہ اور عید کے خطبوں سے ان کا نام نکال دیا جائے گا۔ باہوش نے مرزا غالب سے فارسی "مثنوی دمع الہاٹل" لکھوا کر اس افواہ کی تردید کی۔ اس کے بعد باہوش نے ایک رسالہ "حقیقت مذہب اہل سنت والجماعت" لکھا جس پر مرزا نے زور شور سے تقریظ لکھی اور "خاص و عام کو اعلیٰ حضرت کا ثبات قدم مسلک حقین پر باور کرایا"۔<sup>(51)</sup> ان چیزوں کی شہرت ہوئی تو مرزا سے کھٹو والوں نے دریافت کیا کہ آپ نے شیعہ مسلک کے بارے میں جو لکھا ہے کیا وہ آپ کے خیالات ہیں؟ مرزا نے اپنی جدلیاتی وضع سے کام لے کر گلو غلامی کرائی اور لکھ بیجا کہ "ملازم شاہی ہوں جو ارشاد ہوتا ہے تعمیل بیجا لانا ہوں"۔<sup>(52)</sup> صاف ظاہر ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتی وضع بھی بھول اصول پرستی ہے اور آزادی رائے کا حصہ ہے۔

مذہبی نوعیت کا ایک اور شیعہ مسئلہ مولانا فضل حق خیر آبادی کے سلسلہ میں پیش آیا جن کا غالب بہت احترام کرتے تھے۔ حالی لکھتے ہیں:

"مولانا فضل حق کو چونکہ وہابیوں سے سخت مخالفت تھی؛ انھوں نے مرزا پر، نہایت اصرار کے ساتھ یہ فرمائش کی کہ فارسی میں وہابیوں کے خلاف ایک مثنوی لکھ دو جس میں ان کے عقیدوں کی تردید اور خاص کر اقتناع نظیر قائم المصنوع کے مسئلہ کو زیادہ شرح اور ربط کے ساتھ بیان کرو۔ اس مسئلے میں مولانا اسطیقل شہیدؒ کی یہ رائے تھی کہ قائم المصنوع کا مثل ممکن بالذات اور مستحکم بالخیر ہے، مستحکم بالذات نہیں ہے، یعنی آنحضرت کا مثل اس لیے پیدا نہیں ہو سکتا کہ اس کا پیدا ہونا آپ کی ذاتیت کے منافی ہے، نہ اس لیے کہ خدا اس کے پیدا کرنے پر قادر نہیں ہے۔ برخلاف اس کے مولانا فضل حق کی یہ رائے تھی کہ قائم المصنوع کا مثل مستحکم بالذات ہے۔ اور جس طرح خدا اپنا مثل پیدا نہیں کر سکتا اسی طرح قائم المصنوع کا مثل بھی پیدا نہیں کر سکتا"۔<sup>(53)</sup>

مرزا سے یہ فرمائش ہوئی کہ اس مسئلے پر جو رائے مولانا فضل حق کی ہے وہ قاری نظم میں بیان کی جائے۔ مرزا نے اول تو عذر کیا کہ مسائل علمی کا نظم میں بیان کرنا مشکل ہے مگر انھوں نے نہ مانا، لاچار مرزا نے ایک مثنوی لکھ کر مولانا کو سنائی۔

”انھوں نے بے احتیاج تعریف کی اور یہ کہا کہ اگر میں قاری شعر میں تمہاری برابر مشاق ہوتا تو بھی اس خوبی سے ان مطالب کو نہ ادا کر سکتا۔ مگر جو کچھ مرزا نے مسئلہ نظیر خاتم النہیں کے باب میں کسی قدر مولانا کی رائے کے خلاف لکھا تھا اس پر مولانا سخت ناراض ہوئے۔ مرزا نے صاف صاف تو یہ نہیں لکھا تھا کہ خدا خاتم النہیں کا مثل پیدا کرنے پر قادر ہے، مگر اس مضمون کو اس جوارے میں ظاہر کیا تھا کہ اس موجودہ عالم میں تو ایک خاتم کے سوا دوسرا خاتم پیدا نہیں ہو سکتا؛ لیکن خدا قادر ہے کہ ایسا ایک اور عالم پیدا کر دے اور اس میں خاتم النہیں کا مثل جو اس دوسرے عالم کا خاتم النہیں ہو ملن فرمائے۔ جب مرزا اول بار مثنوی لکھ کر مولانا کے پاس لائے تو مضمون مذکور اس اخیر شعر پر ختم کر لائے تھے۔

دیکھ کے عالم دو تا خاتم بگڑے

صد ہزاراں عالم و خاتم بگڑے

مولانا نے فرمایا کہ یہ تم نے کیا بکا ہے کہ متعدد عالموں میں متعدد خاتم ہو سکتے ہیں؟ نہیں اگر لاکھ عالم خدا پیدا کرے تو بھی خاتم النہیں ایک ہی ہوگا۔ پس اس مضمون کو مثنوی میں سے بالکل نکال دو اور جس طرح میں کہتا ہوں اس طرح بیان کرو۔ مرزا کو نہ وہابیوں سے کچھ خصوصیت تھی اور نہ ان کے حائلوں سے کچھ تعلق تھا۔ انھوں نے مولانا کے علم کی فوراً حقیر کی جو کچھ پہلے لکھ چکے تھے اس کو تو اسی طرح رہنے دیا مگر اس کے آگے چند اشعار اور اضافہ کر کے کلام کو مربوط کر دیا۔

اور پھر مثنوی کو ان شعروں پر جن میں نظیر خاتم النہیں کے ممتنع بالذات ہونے کی تصریح ہے ختم کر دیا:

خلفاء ائمہ ہر عالم یکے ست	مر دو صد عالم بود خاتم یکے ست
مفرد ائد کمال ذاتی است	لا جرم مشکش محال ذاتی است
زہی عقیدت بر محمد و اسلام	نامہ را در می نوردم و اسلام

حالی کہتے ہیں کہ بغیر اس کے کہ مرزا کو کسی کی حمایت منظور تھی جو بات ٹھیک تھی وہ انہوں نے لکھ دی تھی۔ پھر اس کے بعد جو لکھا ہے اس کو مرزا کے اصلی خیالات سے کچھ تعلق نہیں ہے۔ دیکھا جائے تو اسی بات میں اصل بیچ ہے۔ مرزا کو بات کے مقلوب کروینے میں کمال حاصل تھا جو یہاں پوری طرح دیکھا جاسکتا ہے۔ قطع نظر اس امر سے کہ اس کو مرزا کے اصلی خیالات سے کچھ تعلق تھا یا نہیں تھا، اس سے غالب کے خلاق ذہن اور شعری کمال کی جدلیاتی قدرت کا صاف صاف اندازہ ہوتا ہے۔ ہادی انصاری تو یہ لگتا ہے کہ مرزا نے آزادی رائے اور اصول پرستی کے اپنے بنیادی اصولوں پر صلح کر لی، لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ مثنوی باوجود مخالف کی دونوں قراتوں کی طرح، یا مثنوی دمع الہاٹل کی طرح، زیر نظر مثنوی کی بھی پہلی اور دوسری قرأت کو نظر میں رکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ پہلے متن میں جو رائے غالب نے قائم کی تھی اس کا بھی غالب نے دفاع کیا اور کوئی قابل لحاظ تبدیلی نہیں کی، یعنی پہلے متن کو جوں کا توں رہنے دیا، فقط کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اور بات کو گھما کر عین اپنی جدلیاتی سرشت کے مطابق مطالب کو پلٹ کر رواں کر دیا، یعنی سکتے کے دونوں رخ سامنے کر دیے، چپت بھی اپنی اور پت بھی اپنی۔ یوں بات بھی رو گئی اور آزادی رائے پر آج بھی نہیں آنے دی۔ مسئلہ حق و ناحق کا نہیں۔ غالب کی طبیعت کے جدلیاتی تخلیقی اکتھا کو بے لوثی سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ایسے واقعات غالب کی زندگی میں کئی بار رونما ہوئے۔



### بہادر شاہ ظفر اور ملک اشعرائی

دربار سے تعلق اور ملک اشعرائی کے معاملے میں بھی غالب قسمت کے بہت پیٹے تھے۔ زندگی بھر کیسے کیسے صدے انہوں نے برداشت کیے اور مصائب و آلام کے کیسے کیسے پہاڑ ان پر ٹوٹے رہے۔ اکبر شاہ جانی نے چھوٹے بیٹے سلیم کو ولی عہد مقرر کیا تھا۔ یہ سوچ کر کہ اکبر شاہ جانی کے بعد شہزادہ سلیم تخت نشین ہوگا، غالب نے ولی عہد کی شان میں ایک



نہایت زوردار قصیدہ لکھا۔ لیکن شوقی قسمت کہ 1837 میں جب اکبر شاہ ثانی کا انتقال ہوا تو شہزادہ سلیم کا احتساب چونکہ انگریزوں کے حسب غلط نہیں تھا، انھوں نے دن بھی نہیں چڑھنے دیا اور راتوں رات (علی الصباح تین بجے) بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی کا اعلان کر دیا۔ ظفر کے مراسم ذوق سے پہلے سے چلے آ رہے تھے۔ چنانچہ کسی اور کے ملک اشعرا بننے کا سوال ہی نہیں تھا۔ اس موقع پر ماہرین، غالب کی ایک نہایت پراثر اور دردناک فارسی غزل اقتباس کرتے ہیں جو نظیری کی مشہور غزل پانچھٹ۔ پانچھٹ کی زمین میں ہے اور حالی نے جس پر منسلح محاکہ کیا ہے۔<sup>(55)</sup> اس کا زمانہ تو معلوم نہیں اور غزل کی ایمانیت بھی واقعاتی مطابقت کی اجازت کم ہی دیتی ہے، تاہم اشعار کے grotesque و ہستناک خیالی پیکروں میں غالب کی اندرونی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے۔

دنگی کے دھچ۔ یہ ماں میں جہاں شعر کا صفا بھی کام نہیں دیتا وہاں میں  
 سینے کے تل چلتا ہوں۔ چلتے چلتے پیر سو گئے ہیں۔ ہوا مخالف ہے اور رات کے  
 اندھیرے میں کچھ بھائی نہیں دیتا۔ دکھ گھروں پر شبنم مار رہا ہے۔ کوئل گھر  
 میں اور بادشاہ غمراہ میں مچن سے پڑا سوتا ہے۔ طوفانی سوجھیں اٹھ رہی ہیں،  
 لنگر ٹوٹ چکا ہے اور ناخدا ہے خبر سو رہا ہے۔ نیاز مندی سے مجھے مار نہیں، بس  
 یوں کچھ لو کہ ایک گدا ہے جو گل سرا کی دیوار کے تلے پڑا ہے۔ بادشاہ کے قرب  
 کی کوشش ہے سو ہے، جھروکے کے پت اگرچہ کھلے ہیں مگر زمین دروازے پر  
 اڑ رہا ہے۔

یہ ہستناک منظر نامہ روح کو لرزا دینے والے حوادث کی طرف اشارہ کرتا ہے۔  
 غور و طلب ہے کہ غالب کی باطنی کیفیت کیا ہوگی اور غالب اپنی دراک کی ذہن اور جدائی افکار  
 سے ان حالات سے کس طرح تھرداؤزا ہوئے ہوں گے :

بہ داد ہے کہ درآں شعر را عصا ثقت ست  
 بہ سینہ می پریم رہ اگرچہ پا ثقت ست  
 ہوا مخالف و شب تار و بحر طوقاں شیر  
 کسے لنگر کشی و ناخدا ثقت ست

درازی شب و بیداری من ایں ہمہ نیست  
 زخمت من خبر آریہ تا کجا خلقت ست  
 بہ بین ز دور و مجھ قرب شد کہ مظر را  
 در چہ باز و بہ دروازہ افروبا خلقت ست

پری گارنا لکھتی ہیں کہ ان حالات میں غالب احتجاج کے لیے الفاظ تلاش کرتے ہیں تو ان کے قلم سے ایسے ایسے پیکر خیالی نکلتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ لاشعوری ذہنی متھ یا آرکی نقش 'نت راج' کے 'تاظر و قص' کو بالخصوص نشان زد کرتی ہیں جو غور و طلب ہے:

”ان پیکروں کا منبع و ماخذ یہ لگتا ہے کہ خاص ہندوستان کا ماحول، یہاں کے عقیدے اور قصے، یہاں کے رسوم و رواج اور نظریات ہیں۔ کیا انیسویں صدی کی لاری غزل میں ہم تجزیہ و تخلیق کا ناچ ناچنے والے اس شہر مہاراج مت راج کے پیکر خیالی کا تصور کر سکتے ہیں جس کے متعدد ہاتھ ہیں اور جو اپنے تاظر و قص کے ذریعے کائنات کو نیست و نابود بھی کر سکتا ہے اور اس کی تخلیق فرم بھی .. غزل کی غزل میں ہندوستان سے مخصوص کوئی بات نہیں، صرف دنیا کو ذمہ دہر کر دینے والے قص کا پیکر خیالی گردش میں ہے۔“ (56)

چوں عکس بکل بہ سبل بہ ذوق بلا برقص  
 چارہ نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص  
 (ہل کے عکس کی طرح سیلاب میں ذوق و شوق کے ساتھ رقص کر، اپنی جگہ ثابت قدم رہ اور اپنے کو فراموش کر کے بھی رقص کر)

ذوق ست جنتو چہ زنی دم ز قطع راہ  
 رفتار کم کن و بہ صدائے ہوا برقص  
 (اگر جنتو ہے تو راستے میں قطع سفر کی بات کیوں کرتا ہے۔ اپنی رفتار کو بھول کر صدائے ہوا پر بھی رقص کر)

فرسودہ رسم ہائے عزیزانِ فرد گزرا  
 در سوزِ لوحِ خوان و بہ بزمِ عزا برقص  
 (عزیزوں کی فرسودہ رسم و راہ کو چھوڑ اور خوشی کے موقع پر لوحِ خوانی کر اور بزمِ  
 عزا کے شور میں کھل کر رقص کر)

چونِ نسیمِ سالکان و دلائےِ منافقان  
 در نفسِ خودِ مہاشِ ولے بر ملا برقص  
 (صفا کے لیے اور منافقوں کی محبت کو نفی کا حصہ مت بنا، اور بے تکلف کھل کر  
 رقص کر)

غالب بدینِ نشاط کہ دلائےِ کہہ  
 برخویشِ بہال و چہ بہ بلا برقص  
 (غالب اس نشاط کے ساتھ کہ تو کس سے وابستہ ہے، اپنے اوپر غرور کر اور بڑی  
 سے بڑی مصیبت میں بھی رقص کر)

غالب اور دربار کے مراسم کا اتنا چڑھتا گراف جتنا دودناک ہے اتنا مضحکہ خیز بھی ہے۔  
 غالب 1850 میں بادشاہ کے باقاعدہ ملازم ہوئے ہیں، جب انھیں خلعت اور نجم الدولہ  
 ویرالملک نظام جنگ کا خطاب عطا ہوتا ہے، اور تیموری خاندان کی تاریخ (مہرِ نمرود) لکھنے  
 کے لیے تعیناد مقرر ہوتی ہے۔ ستم ظریفی یہ کہ اس تعیناد کا ہونا نہ ہونا برابر ہے یعنی پچاس  
 روپے ماہانہ۔ وہ بھی چھ ماہ کے بعد۔ استاد شاہ (ملک الشعرا) بننے کے لیے غالب کو ابھی  
 کئی سال مزید انتظار کرنا ہے جس سے یہ خواہش ہی قریب قریب دل سے نکل گئی۔ اس  
 دوران تعلقات بھی کئی نشیب و فراز سے گزرے۔ یہ غزل بھی اسی زمانے کی ہے جس میں  
 غالب کا جدیاتی و ہن پوری تخلیقی ایمائیت سے کارفرما ہے:

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں  
 خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں  
 کیوں گردشِ حرام سے گھبرا نہ جاے دل  
 انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے  
 لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں  
 حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے  
 آفرگناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں  
 کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے  
 لعل و زمرود و زرد گوہر نہیں ہوں میں  
 رکستے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ  
 رجبے میں مہر و ماہ سے کتر نہیں ہوں میں  
 کرتے ہو مجھ کو منع قدم پس کس لیے  
 کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں  
 غالب و قلیطہ خوار ہو دو شاہ کو دعا  
 وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

آخری شعر پر حاشیہ کرتے ہوئے مولف دیوان غالب (کامل) نے لکھا ہے ”غالب 4 جولائی 1850 کو بادشاہ کے باقاعدہ ملازم ہوئے تھے۔“ (57) یہ غزل اسی زمانہ کی تخلیق ہے۔ قلعہ معلیٰ تک پہنچنے کی دیرینہ آرزو کے پورا ہوتے ہوتے غالب کا دل بھگ چکا تھا۔ بادشاہ کا قرب حاصل کرنے کے لیے غالب نے کیا کیا جتن نہیں کیے لیکن سلیم کو ظفر پر ترجیح دینے کا داغ کبھی نہ دھل سکا۔ ظاہر ہے ظفر کی سرد مہری کے پیچھے ذوق اور حامیان ذوق کا ہاتھ بھی تھا۔ بادشاہ کو برابر مرزا کے خلاف بھڑکایا جاتا اور ان کے قلیل انجم اردو دیوان کا مذاق اڑایا جاتا۔ چنانچہ غالب بھی کئی جگہ چوٹ کرنے سے باز نہیں آئے۔ غالب کا کلیات فارسی 1845 میں شائع ہوا۔ اسی زمانے میں ایک قطعہ بند فارسی غزل بھی سامنے آئی جس کا ایمائی محتاط صاف صاف ذوق سے تھا۔ ان اشعار کا پر لطف اسلوب اور نہ نہیں طنز اپنے پہلو دار جدلیاتی انداز کی چمکی کھا رہا ہے، یہ تخلیقی ہنرمندی ذوق تو کیا کسی کے بھی پس کی نہیں تھی۔

جیسے لہجے اور شعری شدت سے چوٹ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

تو نے جو بزم شہنشاہ میں ڈنگ مارے ہوئے کہا ہے کہ بڑگوئی میں کون  
میرے مو مقابل آسکتا ہے تو بالکل ٹیک کہا ہے کیونکہ کہاں دھول کی آواز اور  
کہاں خمر، چنگ کی نفاست۔ میرا دیوان ریخت ایک دو جزو ہے تو کیا، کیونکہ وہ  
تو میرے نقلستانِ معنی کا محض ایک درخت چمردہ ہے۔ مجموعہ اردو کو بے رنگ رکھا  
ہے تو جان کر ایسا کیا ہے، اس لیے کہ فارسی کلام کی رنگینی اور نقش ہائے  
رنگ رنگ نظر میں آجائیں اور قد و رخسار دیکھیں کہ آئیم خیال میں میں مانی و  
ارڈنگ سے کم نہیں ہوں اور میرا دیوان فارسی مرقع اورنگ سے کم نہیں ہے۔

آخر میں کاری دار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کہاں تم اور کہاں میں، دشمنی کے لیے کم از کم ہم فدا تو ہونا چاہیے، یہاں تو  
وہی نہیں ہے، یعنی تم وہ نظر پھیرنے کے اہل ہی نہیں جو میرے چنگ میں  
ہے۔ مقطع میں بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ ہر وہ خوبی جسے تم اپنی کفایت کے لیے  
پامٹ کر غور سمجھتے ہو وہ میرے لیے باعثِ شک و غار ہے

اے کہ دو بزم شہنشاہ سخن دس کلمہ  
کے پہ بڑگوئی فلاں دو شعر ہنسب مست  
راست گفتنی لیک میدانی کہ نہ ہو جائے طعن  
کم تراژ باجک ذیل گر نظر چنگ مست  
محبت نقصان یک دو جزو ست ارسواو ریخت  
کاں و ذرم بر گے ز نقلستان فرہنگ مست  
فارسی ہیں تاجہ بنی نقشبائے رنگ رنگ  
بکور از مجموعہ اردو کہ بے رنگ مست  
فارسی ہیں تاجہ بنی کا اندر آئیم خیال  
مانی و ارڈنگ و آن نسخہ اورنگ مست

دشمنی راہم فی شرط ست و آن دانی کہ نیست  
 از تو نبود نقد در سازه کہ در جنگ مصف  
 مقطع این قطعہ ذی مصرع مصرع بادوس  
 ہرچہ در گفتار فخرست آن تکب منست

یہ بھی معلوم ہے کہ غالب اپنی پسند و ناپسند اور روش عام سے نفور ہونے کی وجہ سے  
 بہ آسانی اپنے لیے مسائل پیدا کر لیتے تھے، ذوق سے کشیدگی تو تھی ہی، 1852 میں مرزا  
 جواں بخت کی شادی پر ملازم شہ ہونے کی وجہ سے غالب نے جو سہرا کہا، اس میں اپنے  
 مخصوص جدیاتی انداز میں مقطع میں تعلق کے بہانے ذوق پر چوٹ کرنے سے باز نہیں  
 آئے، اگر وہ چاہتے تو بھی شاید خود کو روک نہیں سکتے تھے۔

ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں  
 دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

اس پر قضیہ کھڑا ہو جانا قطری تھا کہ اس میں استاد شہ کی مذمت کا پہلو نکلتا تھا اور مرزا نے  
 کھلی چوٹ کی تھی۔ ذوق کو برا مانا ہی تھا۔ بالآخر معرکہ ٹکنت اور مقنوی با مخالف کی طرح  
 غالب کو یہاں بھی اپنی صفائی میں قطعہ لکھنا پڑا 'منظور ہے گزارش احوال واقعی...' جس  
 کے آخری دو ناک لیکن صلیح اشعار ہیں:

مقطع میں آہڑی ہے سخن گسترانہ بات  
 مقصود اس سے قطعہ محبت نہیں مجھے  
 روئے سخن کسی کی طرف ہو تو رو سیاہ  
 سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے  
 قسمت بری سہی پہ طبیعت بری نہیں  
 ہے شکر کی جگہ کہ شکایت نہیں مجھے  
 صادق ہوں اپنے قول میں غالب خدا کو  
 کہتا ہوں جگہ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

اس میں بھی جدائی وضع کی فنکاری سے جس طرح پہلو بچا کر عزت نفس اور آزادی رائے کو بھایا ہے وہ صرف غالب ہی کا حق ہے، سیّد و سفید، طنز و قریض، جھوٹ اور سچ ایک ہی متناقضہ حقیقت کا روپ ہیں۔ دو برس بعد یعنی 1854 میں ذوقی گزر گئے۔ پہلے ہی تئہذ کچھ کم ہوا ہو، لیکن ملک اشعرا بننے کی کچھ زیادہ خوشی بھی نہیں ہوئی۔ غالب کا دل بھہ چکا تھا۔ خطوط اور اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب جو خدمت ان کو تنویض ہوئی تو اسے وہ طوعاً و کرہاً ہی بجا لاتے تھے۔



### دلی کالج کی مدرسہ، سانحہ اسیری اور مشنوی ایر گھر بار

حالی آب حیات سے روایت کرتے ہیں کہ 1840 میں جب دلی کالج الاسر نو قائم کیا گیا تو طے پایا کہ سو روپے ماہوار کا ایک فاری مدرسہ مقرر کیا جائے۔ مرزا غالب، موسن خاں موسن اور امام بخش صہبائی تین نام تجویز ہوئے۔ سب سے پہلے مرزا غالب کو بلایا گیا۔

"مرزا پاکی میں سوار ہو کر صاحب سکرٹری کے ڈیرے پر پہنچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی انہوں نے فوراً بلالیا۔ مگر یہ پاکی سے اتر کر اس انتظام میں غمیرے رہے کہ دستور کے موافق صاحب سکرٹری ان کے چلنے کو آئیں گے۔ جب بہت دیر ہوگئی، اور صاحب کو معلوم ہوا کہ اس سبب سے نہیں آئے، وہ خود باہر چلے آئے۔ اور مرزا سے کہا کہ جب آپ دربار گورنری میں تشریف لائیں گے تو آپ کا اسی طرح استقبال کیا جائے گا لیکن اس وقت آپ نوکری کے لیے آئے ہیں اس موقع پر وہ برتاؤ نہیں ہو سکتا۔ مرزا صاحب نے کہا گورنمنٹ کی ملازمت کا ارادہ اس لیے کیا ہے کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو نہ اس لیے کہ سوجودہ اعزاز میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا: ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب نے کہا مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے، اور یہ کہہ کر چلے آئے۔" (58)

حقیقت یہ ہے کہ اس وقت مرزا سخت مالی مشکلات میں گھرے ہوئے تھے اور ان پر پچاس ہزار روپے کا قرض تھا۔ پنشن کا معاملہ جسے نواب احمد بخش خاں اور ان کے بیٹے

نواب محسن الدین خاں نے اپنی زمانہ سازبوں سے الجھا دیا تھا، کلکتہ کی ناکامی کے بعد بری طرح بگڑ چکا تھا۔ غالب ہرچند کہ اپنا شمار روضہ سا اور جاگیرداروں میں کرتے تھے لیکن ان کو پیشینہ کبھی ہاسٹھ روپے آٹھ آنے سے زیادہ نہیں ملی۔<sup>(50)</sup> مالی مشکلات کے حل کی کوئی صورت دور دور تک نہ تھی۔ ان حالات میں کالج کی مددی کے سو روپے ماہوار سے مرزا کے بہت سے مسائل حل ہو سکتے تھے لیکن مرزا نے اپنے رئیسانہ دکھ رکھا اور اصول پرستی پر سمجھوتہ کرنا گوارا نہ کیا۔ یہ فیصلہ معمولی فیصلہ نہ تھا، لیکن مرزا کے جدیاتی مزاج کے عین مطابق تھا۔ موصوف اس وقت واقعتاً تلاش تھے۔ بقول خود گندمی سے گلاب اور میٹھ داس سے شراب ادھار آئے جاتی تھی۔ لیکن تعظیم و تکریم میں فرق ملازمت کی قیمت پر بھی گوارا نہ تھا۔ تعظیم و تکریم کا پاس و لحاظ محض وضع داری یا رسم پرستی نہ تھی بلکہ اسی آزادی یا اپنے آزادانہ وضع کردہ اصولوں کی پیروی تھی جس پر مرزا نے مستقل ذریعہ معاش کو قربان کر دینا گوارا کر لیا۔ اس جدیاتی مزاج کا مظاہرہ انھوں نے کھنڈ میں بھی کیا تھا۔ یاد رہے کہ کلکتہ کو جاتے ہوئے کھنڈ میں نائب السلطنت مستند الدولہ آغا میر نے ہرچند کہ ملاقات کے لیے ایما فرمایا تھا اور مرزا تیار بھی ہو گئے تھے لیکن ساتھ ہی شرط لگا دی تھی کہ میرے پہنچنے پر آغا میر میری تعظیم دیں یعنی اپنی جگہ پر کھڑے ہو کر پڑ پڑائی کریں، دوم مجھے نقد زر پیش کرنے سے معاف رکھا جائے۔ نائب السلطنت آغا میر اس حد تک جانے کو تیار نہ ہوا۔ ادھر مرزا نے اس سے کم کو 'آئین علم پروری' اور 'شیوہ خاکساری' کے لیے تنک و عار خیال کیا، یہی خواہشوں نے بہت چاہا لیکن ملاقات نہ ہو سکی۔<sup>(50)</sup>

بہر حال وہ دلی کالج کی مددی کو ٹھکرا کر ٹاس سکریٹری سرکار ہند کے یہاں سے توپاکی میں سوار بہ گمان خود قیام پلٹ آئے، لیکن تقدیر کا پانسہ ایک بار پھر ان کے خلاف پڑنے والا تھا۔ اگلے ہی سال 1841 میں وہ گمر پر جو خانہ قائم کرنے کے الزام میں جکڑے گئے۔ عدالت نے سو روپے جرمانہ کیا جو ادا کر دیا گیا اور وہ بچ گئے۔ لیکن ہمیشہ ایسا ہونے والا نہیں تھا۔ تقدیر کا گراف زیر و زبر ہوتا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ غالب کی شہرت اور ادبی حیثیت آسمان کو چھو رہی تھی۔ 1841 میں دیوان اردو کا پہلا ایڈیشن منظر عام پر



آیا۔ 1842 میں گورنر جنرل لارڈ الن برا کے دربار سے انھیں خلعت، مہلت پارچہ اور سر قم جواہر کا اعزاز ملنا شروع ہوا۔ 1845 میں کلیات نظم فارسی کی اشاعت عمل میں آئی۔ فارسی و اردو نظم و نثر میں اب دور دور تک مرزا کا ثانی نہیں تھا اور قدر و منزلت تجزی سے بڑھ کر ہی تھی کہ اچانک 1847 میں گھر پہ جواخانہ قائم کرنے کے الزام میں وہ اس بری طرح گرفتار ہوئے کہ نہ تو عہدیدین شہر کی مساعی ہی کام آئیں نہ بادشاہ کی سفارش کا اثر ہوا۔ بد بختانہ جو نہ ہونا تھا سو آنا فانا ہو گیا۔ فوجداری مقدمہ قائم ہوا اور دو سو روپے جرمانہ اور چھ ماہ قید پابندیت کی سزا ہو گئی۔ غالب کے لیے یہ سخت آزمائش کی گھڑی تھی۔ اس کا اندازہ آسان نہ تھا کہ ”پانسہ کھیلنے والے شاعر کے ساتھ قسمت نے کیا پانسہ کھیلے ہے“:

باد و بام خود را و زر پہ قمار باخت

دا کہ زہر چہ ناسزا است ہم پہ سزا نہ کردہ الم

(میں نے شراب پی تو قرض کی اور مال و زر لٹایا تو قمار بازی میں، انھوں جو

کچھ ناسزا تھا اُسے بھی میں مناسب طور پر نہ کر پایا) (81)

مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں چونکہ مرزا حالی کے مصدوح تھے اس لیے انھوں نے تفصیل نہیں لکھی۔ واقعہ یہ ہے کہ ان دنوں مرزا کا مکان اچھا خاصا قمار خانہ بن گیا تھا۔ چاندنی چوک کے بعض جوہریوں کو جوئے کا چسکا پڑ گیا۔ ادھر مرزا کو بھی شروع سے چوسر کھیلنے کی لت تھی۔ جب تک مرزا خانی کو قوال تھے وہ غالب کے دوست اور مداح تھے۔ ان کے بعد فیض الحسن خاں نے کو قوال طبعاً کچھ سخت گیری بھی تھی۔ ایک دن وہ برقعہ اڑوں کو لے کر مرزا کے مکان پر پہنچ گئے۔ اطلاع کرائی کہ کچھ زنانی سواریاں آئی ہیں۔ اندر جانے پر جب پتہ چلا تو مزاحمت ہوئی۔ دوسروں کو تو بھاگ جانے دیا مرزا ادھر لیے گئے۔ (82)

مصیبت کی اس سخت گھڑی میں عزیز و اقارب نے بھی معاونانہ رویہ اختیار کیا، اس

پر مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں :

”بہی مرزا گرفتار ہوئے۔ اور رہائی کی طرف سے پہچی ہو گئی۔ نہ صرف

دوستوں اور ہم جلسوں نے، بلکہ عزیزوں نے بھی یک جہم ہاتھیں بھیر لیں۔

اور اس بات میں شرمندگی محسوس کرنے لگے کہ مرزا کے عزیز و اقارب تصور کیے

جائیں۔ اس باب میں لوہارو خاندان کا جو طرز عمل رہا وہ نہایت انمول و نادر تھا۔ اس خاندان کا کوئی فرد نہ تو اس زمانے میں مرزا سے ملا اور نہ کسی طرح کی اعانت کی۔ اتفاقاً نہیں بلکہ جب آگرہ کے ایک اخبار نے مرزا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں خاندان لوہارو کا رشتہ دار ظاہر کیا تو یہ بات ان لوگوں پر بہت شاق گزری اور یہ احترام و تکلف اس کی تعلیل کرائی۔ یہ کھسوا کیا کہ مرزا صاحب سے خاندان لوہارو کا کوئی سخی تعلق نہیں۔ محض دور کا سخی تعلق ہے۔<sup>(83)</sup>

شیفہ نے الہیہ رفاقت کا حق ادا کیا۔ ان کا کہنا تھا:

”مجھے مرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر تھی، فضل و کمال کی بنا پر تھی۔ جوئے کا اہرام آج عام ہوا، مگر شراب پینا تو ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر محض اس اہرام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں محو ہو جائے! گرفتاری کے بعد بھی ان کا فضل و کمال ایسا ہی ہے، جیسا پہلے تھا۔“<sup>(84)</sup>

مرزا نے خاندان لوہارو کے رویے کے پیش نظر اپنی اہلیہ کو کھلوایا بھیجا کہ اگر چاہیں تو عزیز و اقارب کے پاس لوہارو چلی جائیں لیکن اس اللہ کی نیک بندی نے ساتھ چھوڑنے سے انکار کر دیا اور اپنے گھر پر رہ کر مہیاں کا انتظار کرتی رہی۔ غالب نے اس سانچے کے درد و کرب و اذیت کو ایک ’نصیب‘ ترکیب بند میں ڈھال دیا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں عزیمت و وارستگی کا احساس بھی ہے اور شرف انسانی کی وہ کیفیت بھی جس کی کوئی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ ”ایک ایسے وقت میں جب بدن پر لہ سے بھرا ہوا چپک رہا تھا اور دیدہ و بہار سے بھرکت کٹ کر گر رہا تھا، غالب نے شعر میں اپنا سراونما رکھا۔“<sup>(85)</sup> اور اپنی جدلیاتی وضع سے اپنے کرب و اندوہ کو تاب مقاومت اور وقار و ارتکاب میں بدل دیا:

نصبتن و بمعن من حد عس نیست برو  
برمن لبھا ز قضا و قدر آہ کوئی  
ہرم را متوان کرد نصبتن خالص  
تحتل غارہ روی ہر آہ کوئی

(مجھے ستا اور گرفتار کرنا کوئی کے بس کا نہ تھا۔ یہ مصیبت مجھ پر قضا و قدر کی طرف سے آئی ہوئی تھی۔ میرے فن کو مجھے خستہ کر کے شتم نہیں کیا جاسکتا، مصلحتی کو تو میں اپنے فن کے چرے کی آرائش سمجھتا ہوں)

مرزا نے اس موقع پر قنقل حسین خاں کے نام خط میں جو کچھ لکھا ہے مرزا کی آزادی اور وارستگی کے ضمن میں اس کی حیثیت و ستاویزی ہے:

”منا ہے کہ رحول حاکموں نے مجلسین کو بہت غریب کی اور میری خاکساری اور آزادی رومی سے اس کو مطلع کیا، یہاں تک کہ اس نے خود بخود میری رہائی کی رپورت بھیج دی۔ اگرچہ میں اس وجہ سے کہ ہر کام کو خدا کی طرف سے سمجھتا ہوں اور خدا سے لڑا نہیں جاسکتا۔ جو کچھ گزرا اس کے شک سے آزاد اور جو کچھ گزرنے والا ہے اس پر راضی ہوں۔ مگر آزاد کرنا آئین عبودیت کے خلاف نہیں ہے۔ میری یہ آزاد ہے کہ اب دنیا میں نہ رہوں! اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں، روم ہے، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے، یہ بھی جانے دو، خود کعبہ آزادیوں کی جانے پناہ اور آستانہ رحمة اللعالمین و لدادوں کی حکم گاہ ہے، دیکھیے وہ وقت کب آئے گا کہ دربارگی کی قید سے جو اس گزری ہوئی قید سے زیادہ جانفرسا ہے نہایت پاؤں اور بغیر اس کے کہ کوئی منزل مقصود قرار دوں سرسرا اٹکل جاؤں۔ یہ ہے جو کچھ کہ مجھ پر گزرا اور یہ ہے جس کا میں آزاد ہند ہوں۔“ (88)

اسیری کے بعد جب غالب کی ٹیک نامی کو خاصا دھکا لگ چکا تھا، میاں کالے صاحب نے غالب کو نہ صرف اپنے یہاں ٹھکانہ دیا بلکہ بہادر شاہ ظفر کے دربار میں مرزا کی باریابی کا وسیلہ بھی بنے۔ میاں کالے صاحب بہادر شاہ ظفر کے پیر تھے اور غالب کے وقار و ٹیک نامی کو بحال کرنے کے لیے انھوں نے اپنے اثر و رسوخ کو استعمال کیا۔ کچھ مدت بعد غالب دربار میں باریاب ہوئے، اور تاریخ نویسی پر مقرر ہوئے جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔

لگ بھگ یہی زمانہ مشقوی ابرمہر بار لکھنے کا ہے جس کا شمار غالب کی بہترین مشقویوں میں ہوتا ہے۔ تمام ماہرین اس کے حصے توحید اور مناجات کا ذکر کرتے ہیں، لیکن بہترین

اشعار وہی ہیں جن کا انتخاب حالی نے کر دیا ہے۔ مثنوی کے آغاز ہی میں توحید کے تحت مختلف مذاہب اور عقیدوں کی بولکھوٹی کا ذکر ہے۔ غالب تسلیم کرتے ہیں کہ مختلف مذاہب اور عقائد میں حقیقت کے اور اک کی راہیں الگ الگ ہیں، اور تو اور ایک ہی مذہب کی حدود کے اندر بھی یہ مختلف ہو سکتی ہیں۔ حالی تصدیق کرتے ہیں کہ غالب نے 'دبستانِ مذاہب' کا مطالعہ کچھ اس طرح کیا تھا کہ جزوِ ذہن ہو گئی تھی۔ بقول پری گارنا ہندوستان جیسے تکثیری ملک میں جہاں مذاہب اور عقائد کی رنگارنگی اور بولکھوٹی کشادگی ذہن کا مطالبہ کرتی ہے، غالب ایک سچے فلسفی اور دانشور کی وسیع انظری کے ساتھ راہِ حق کی تلاش کے ہر راستے اور ہر نوع کے حلاشیوں کی لگن اور دلسوزی کا اعتراف کرتے ہیں۔<sup>(67)</sup> ان اشعار میں بیدل کی گونج صاف سنی جا سکتی ہے:

اگر دیو ساریست بے ہوش و ہنگ  
کہ ہوا رہ بیکر تراشد ز سنگ  
ہے نہت سجدہ ازاں رو روا داشتہ  
کہ نہت را خداوند پنداشتہ  
وگر خیرہ چشمبست غیر پرست  
ہے دُرو سے از جام اندیشہ مست  
بمہرِش ازاں راہ جمیعہ مہر  
کزیں رودنش دوست محمودہ چہر  
گرد ہے سرسجدہ در دشت و کوی  
خداوند جوی و خداوند گوی  
ز دے کہ خود را برآں بستہ اند  
ہے یزداں پرستی میاں بستہ اند  
نظر گاہ بنیے پریشاں یکے ست  
پرستہ انبوه و یزداں یکبست

بہر سو کہ رو آوردی سوے دوست  
خود آں رو کہ آوردہ روی دوست (88)

اگر کوئی بہ ترش مالم سرخشی میں پھر سے بیچ جاگتا بہت نکال دے، تو کچھ کہ ایسے بہت کے سامنے سر جھکا کر رہا ہے اور کئی ایسے ہیں جو اسے خداوند گردانتے ہیں۔ کئی آنکھیں بند کیے سورج کی پرستش کرتے ہیں اور اپنے اپنے جام اندیشہ میں مست ہیں۔ وہ آفتاب ہی میں اپنے صیب کا چہرہ دیکھتے ہیں۔ جسے دیکھو دشت و کوئیں اسی کی تلاش میں سرگرداں ہے ہر کوئی اپنی اپنی دمنوں اور ریت و رواج میں گمن ہے اور اپنے اپنے خدا کو ڈھونڈنے میں لگا ہوا ہے۔ پرستش کرنے والوں کی بھیڑ ہے اور جنہاں ایک ہی ہے، ہر دہر دیکھو وہی وہ ہے۔ جسے تم دیکھتے ہو وہ بھی وہی وہ ہے۔

عالم اپنی نے نوشی اور اپنے گناہوں کا اعتراف بھی کرتے ہیں اور اسی سانس میں اپنے مخصوص جدلیاتی انداز میں شراب نوشی کا قصیدہ بھی پڑھتے ہیں اور خدا سے یہ دے بھی کرتے ہیں کہ اے بندہ پرور اگر سے و رامش و رنگ کا حساب مانگنا ہی ہے تو جمشید و بہرام و پرویز سے مانگ، نہ مجھ جیسے بھک سگے سے جس نے غم غلط کرنے کو تھوڑی سی پچھ لی یا کبھی کبھی چہرہ سیاہ کر لیا تو کیا گناہ کیا:

دریں خستگی پادش از من مجوے  
ہو بندہ خستہ گستاخ گوے  
مگر سے کہ آتش پہ گورم از دست  
پہ ہنگامہ پروانہ مودم از دست  
من اندوہ گین و سے افزدہ رہاے  
چہ می کردم اے بندہ پرور خداے  
حساب سے و رامش و رنگ و بوے  
زمشید و بہرام و پرویز جوے

نہ از من کہ از تاب سے گاہ گاہ  
یہ در یزدہ رُخ کردہ ہاشم سیاہ (69)

(اس جھلکی میں میری زبان سے کچھ نکل جائے تو اس پر مجھ سے عذرت چاہنا کیونکہ خستہ و مصیبت زدہ غلام گستاخ اور بیباک ہوتا ہے۔ اگر میں نے فرائض سے آتش نہ کور ہوں تو اسی کی دین ہے اور اگر فقیر چوٹی کی طرح ہنگامہ پرداز ہوں تو بھی اسی کی دین ہے۔ دکھ کا مارا ہوا ہوں اور شراب کچھ دیر کو دکھ مٹاتا دیتی ہے تو اسے بندہ پرور اسے میرے خدا میرا کیا قصور ہے۔ شراب اور رماش و رنگ کا حساب ہی لینا ہے تو جمشید و بھرام و پرویز جیسے بادشاہوں سے لے، نہ کہ مجھ جیسے بے مایہ گنہگار سے جو مائیکے کی شراب سے کبھی کبھی چہرہ سیاہ کر لیا کرتا تھا)

اپنے مجز و گناہ کے اعتراف کے ساتھ غالب جنت کا ذکر کرنا بھی نہیں بھولتے۔ کہاں گنہگار و خطاکار اور کہاں حور و قصور۔ اس بارے میں غالب کے خیالات معلوم ہیں۔ یہاں شوقی بھی ہے اور خوش طبعی بھی لیکن بین السطور جدائی وضع صاف جھلکتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہاں جنت کا میقات ہے خروش اور کہاں خاکدان ارضی کی گنجائش ناسے و نوش، نہ وہاں رنگوں کی سرمستیاں ہوں گی نہ راتوں کی بدستیاں۔ جہاں نغزائیں نہیں تو سیہ مستی اور باران اور بہاراں بھی کیسی، خیال حور تو بجا ہے مگر غم بھری نہیں تو ذوق وصال بھی کہاں۔ ذرا یہ لاجواب کر دینے والی شعری منطق اور سرمستی ملاحظہ ہو:

نہ بہتاں سر اے نہ میقات  
نہ دستاں سر اے نہ جانات  
چوں آں نامرادی بیاد آیدم  
بفرودس ہم دل نیا سایہم  
صبوی خورم گر شراب طہور  
گھا زہرہ صبح و چام بلور

دم شب روی ہاے مستانہ کو  
 پہ ہنگامہ غوغائے مستانہ کو  
 دوران پاک سے خاتمہ ہے فروش  
 چہ گنجائی شورشِ ہای و نوش  
 یہ مستی امیر و بادشاہ کیا  
 غواں چوں نہ باشد بہادریا کیا  
 اگر حور و دل خیالیں کہ چہ  
 غم بھر و ذوق وصالیں کہ چہ  
 چہ منت نہد ناشناسا نگار  
 چہ لذت و ہر وصل ہے انتظار  
 نظر بازی و ذوق دیدار کو  
 بفرودیں روزن بدیدار کو (70)

(اگر نہ بھٹانہ ہوگا نہ بتاں سرا و جلوا جاتا نہ، اور جب عشق کی یہ نامرادی اور کشاکش وہاں یاد آئے گی تو جنت ایک آنکھ بھی نہ بھائے گی۔ صبحی میں شراب طہور تو ہوگی مگر یہ دھڑا صبح اور جام بلور کہاں، نہ راتوں کی آوارہ گردی و سرمستیاں ہوں گی نہ رندوں کی غمستیاں۔ جنت کا بھٹانہ ہے فروش تو برحق، مگر شور شرابے و بدستی کی گنجائش کہاں۔ نہ گناہیں گھر کے آئین کی نہ یہ مستی ہوگی، جب غواں ہی نہ ہوگی تو پھر بہادری کہاں۔ دل میں حور کا خیال بھی کیا جب غم بھری نہیں، تو ذوق وصال بھی کیسا۔ ناشناسا نگار کا حزمہ بھی کیا اور وصل بے انتظار کی لذت بھی کتنی۔ فرودیں کی دیدار میں روزن ہی نہیں، تو پھر نظر بازی بھی کہاں اور ذوق دیدار بھی کیسا)

جنت کے بارے میں اس نوع کے خیالات کا اظہار غالب نے کئی جگہ کیا ہے۔ حالی

لکھتے ہیں:

”اگرچہ شاعر کے کلام سے اس کے متعلقہ پر استحصال نہیں ہو سکتا مگر معلوم ہوتا

ہے کہ جس طرح اکثر حکمائے اسلام نے فہم جسمانی سے انکار کیا ہے مرزا بھی اس کے قائل نہ تھے۔ چنانچہ انہوں نے اس خیال کو اپنے شاعرانہ انداز میں متعدد جگہ ظاہر کیا ہے۔ ایک جگہ کہتے ہیں ”ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے۔“ یہی خیال ایک قاری رہائی میں اس طرح ظاہر کیا ہے ”گرہ دنیا زاہداں بہ جنت گستاخ / دین دست درازی بہ شر شارب پناخ / چوں تک نظر کی زروئی تھیلا / ماتم بہ بہائم و خلف زار فراخ“ (زاہدوں کا بہشت میں جہاک پھرنا اور جاہل فہمیںوں پر پہلوں کے لیے ہاتھ مارنا، اس کی مثال بالکل ایسی ہے کہ ایک دستخط جہاں ہے اور اس میں دھور و گھر چرتے پھرتے ہیں) (71)

غالب خود اپنی بہشتی کے مقابلے میں وجود ارضی کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں اور اپنی نگاہ انسان اور اس کی حسرتوں اور آرزوؤں پر مرکوز کر دیتے ہیں۔ یہاں ارضیت اور انسانی وجود کے خیالات میں تبدیلی کی گونج صاف سنائی دے رہی ہے۔ پے در پے آلام و مصائب سے گزرنے اور قید و بند کی صعوبتوں کے بعد بھی غالب دل شکستہ نہیں ہوئے۔ سخت سے سخت صدمات بھی مرزا کو زندگی سے برگشتہ نہیں کر پائے۔ وہ شعر میں حسن و جمال کے لازوال بیکر تراشتے ہیں اور انسان کی سر بلندی اور حالات کے جبر کے خلاف حتی الامکان جدوجہد اور ہمت و حوصلہ مندی کا پیغام دیتے ہیں جو روٹی آزادی اور جدلیاتی مزاج ہی کی بدولت تھا کہ مسلسل آزمائشوں کا حتمی مشق بنائے جانے کے بعد بھی انسان کے مقدر اور اس کے شرف پر ان کا یقین غیر حزل رہا۔

مثنوی ہر گھر بار غالب کی بہترین مثنوی تو ہے ہی یہ طویل ترین بھی ہے (928 بیت)۔ غالب کا ارادہ تھا کہ وہ شاہجہانہ فردوسی کی طرز پر فروزاتے بخضر پر ایک طویل مثنوی لکھیں گے۔ یہ اسی مجوزہ طویل مثنوی کا حصہ ہے جو غالب مکمل نہ کر سکے۔ اس کے نامکمل رہ جانے کی انہوں نے مختلف جگہ مختلف توجیہ کی ہے مگر ایک جگہ صاف کہہ دیا ہے کہ مذہبی معاملات میں میرا قلم کوتاہی کرتا ہے۔ شیخ محمد اکرام کہتے ہیں کہ ”یہ تمام نظم مرزا نے رک رک کر لکھی تھی۔“ (72) ایک بار مرزا نے مرثیہ لکھنا شروع کیا وہ بھی دو بند سے آگے نہ بڑھ سکا۔



تاریخی معلومات میں ان کا جی نہ لگتا تھا، مظلوم کی تاریخ بھی حکیم احسن اللہ خاں یاں لکھ لکھ کر دیتے تھے جسے وہ اپنی فارسی نثر (مہرِ نمرود) میں قلمبند کر دیتے تھے۔ اس کی سب سے اہم وجہ غالبؔ یہ تھی کہ تاریخی واقعات میں ان کے تخلیقی جدلیاتی مزاج کو وہ چھوٹ نہ تھی کہ وہ موصولہ حقائق کو 'بے مرکز' کر سکیں، یعنی اس میدان میں وہ اپنی تخلیقی جدلیت اور تفہیل کی بے محابا اڑان کو بروئے کار نہ لاسکتے تھے۔ دیباچہ میں صاف صاف اقرار کیا ہے کہ حقائق اسنے جانے پہچانے اور معروف ہیں کہ ان کے بیان میں کوئی نیا لطف یا تازگی نہیں آ پاتی۔

البتہ مناجات اور مفتی نامہ والے حصوں میں غالب کا ٹکک گھر بار اپنی آب و تاب دکھاتا ہے۔ مناجات کے بارے میں ماہرینِ حقائق ہیں کہ اسے غالب کی فارسی شاعری کا بہترین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ کسی شاعر نے

"مناجات کو اپنے وقت کے اطلاقی نظام کے خلاف ایسے گہرے طرے کے لیے استعمال نہیں کیا تھا اور نہ خالقِ کائنات کے حضور میں انسانوں کو ناشر گزار بدوں کے بجائے مظلوم اور قابلِ داد و درسی قرار دیا تھا۔" (۳۵)

دیکھا جائے تو غالب کے تخلیقی دخل وچیں ظاہر ہوتے ہیں جہاں ان کے قلم جو اہرِ رقم کو آزادی ہے اور جہاں ان کے جدلیاتی رویوں کو پوری طرح بروئے کار آنے کا موقع ملتا ہے۔ ایسے مقامات پر غالب کا وارستہ جدلیاتی تخلیقی مزاج اور فنکارانہ ابداع دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔



تقریظ آئین اکبری اور سرسید احمد خاں

غالب نے گیارہ مثنویاں لکھیں۔ ان میں چار کو شہرت نصیب ہوئی۔ چراغِ دیر، بادِ مخالف، تقریظ آئین اکبری اور اب گہر بار۔ چراغِ دیر کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ اسی زمانے میں سید احمد خاں نے جو مراد آباد میں منصف کے عہدے پر مامور تھے، ابوالفضل کی تصنیف آئین اکبری کو بعد ضروری تصحیح اشاعت کے لیے تیار کیا اور تقریظ لکھنے کے لیے

غالب سے فرمائش کی۔ حالی لکھتے ہیں:

” (سر) سید احمد خاں نے جب نہایت جاہلستانی اور عرق ریزی سے آئین اکبری کی تصحیح کی، وہی کے معاصر نے اُس پر عز میں تقریظیں لکھی تھیں، اور مرزا نے نظم میں ایک مثنوی لکھی تھی جو اُن کے کلیات میں موجود ہے۔ باوجودیکہ مرزا کو سرسید کی خاطر بہت مزاج تھی، اور وہ ان سے اور ان کے خاندان سے محلِ پالوں کے ملے تھے، مگر چونکہ جو آئین اُس کتاب میں لکھے ہیں اُن کو اس زمانے کے آئیوں کے مقابلے میں بچہ و بچہ لکھتے تھے، اور تاریخ کا مذاق جیسا کہ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے بالکل نہ رکھتے تھے۔ اس لیے آئین اکبری کی تصحیح انھوں نے ایک فضول کام سمجھا۔ گو اُن کی یہ رائے غلط ہو یا صحیح مگر جو کچھ آئین اکبری اور اُس کی تصحیح کی نسبت اُن کا خیال تھا اُس کو تقریر میں ظاہر کیے بغیر نہیں رہے۔“ (74)

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں کہ سطر کلکتہ غالب کو ایک نئی دنیا سے متعارف کرانے کا موجب ثابت ہوا تھا۔ وہ نئے عہد کی روشن خیالی کے قائل تھے۔ چنانچہ جب انھوں نے آئین اکبری پر تقریظ لکھی تو ان کا موقف صاف صاف یہ تھا کہ ”مردہ پروردن مبارک کار نیست۔“ غالب نے سرسید کی کاوش پر اتنی تنقید نہیں کی جتنی اس آئین پر جو فرسودہ ہو چکا تھا اور نئے زمانے کے تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکتا تھا۔ اپنی جدلیاتی وضع اور آزادی رائے کو نبھاتے ہوئے غالب نے سید احمد خاں کی محنت کی تعریف تو کیا کی اور کہا تو یہ کہ سید احمد خاں کی مالی ہمتی کے لیے یہ باعثِ تنک و عار ہے۔ پری گارٹا بجا کہتی ہیں:

” غالب جنھیں ہر فرد و بشر کی داخلی آزادی کا شدت سے احساس تھا، صحیح معنوں میں اپنے عہد کے انسان تھے، لیکن ایک عظیم شاعر کی حیثیت سے وہ ساتھ ہی ساتھ ایسے انسان بھی تھے جو اپنے عہد سے آگے دیکھنے کی قدرت رکھتا تھا۔ ..

غالب اپنی تقریر کو حیرت زدہ کر دینے والے الہامی الفاظ پر غم کرتے ہیں جبکہ اس وقت بھی مصرعے سید احمد خاں کو ناگوار لگے ہوں گے اور انھوں نے تقریر کو شائل نہیں کیا۔۔۔ تاہم اگر غالب سید احمد خاں کی آئینہ و عیشین کوئی کا جزا لگاتے تو وہ روشن خیالی کے اس عہد و تانی علم ہمدار کی ساری اگلی زندگی

کے سوز و گداز کے اظہار کے لیے شاید ہی اس سے بہتر الفاظ درج ہو سکتے۔<sup>(75)</sup>

اس زمانے میں دو بڑی شخصیتیں روشن خیالی کے رہنماؤں کی حیثیت سے سامنے آئیں، انیسویں صدی کے ربع اول میں بنگالی روشن خیالی کی رہنمائی کے لیے رہبر رام موہن رائے نے ناموری حاصل کی، ایسا ہی کام دلی کالج کے ماسٹر راجندر اور ان کے رفقاء نے کار نے ادا کیا۔ دہلی اور اطراف میں روشن خیالی کو ایک ہمہ گیر تحریک کی حیثیت سے فروغ انقلاب 1857 کے بعد ہی ملا اور مسلمانوں میں سب سے اہم اور بنیادی تاریخی کردار سرسید احمد خاں نے ادا کیا جس کے لیے وہ ہمیشہ عزت و احترام سے یاد کیے جائیں گے۔ اس سیاق میں دیکھا جائے تو غالب کی فہم و بصیرت اور دراک کی ذہن کی ولو دینا پڑتی ہے گویا آگے چل کر تاریخ جو موڑ مڑنے والی تھی اس کا انھیں خاصا پہلے سے اندازہ تھا اور نئے مہم کی روشن خیالی کو پہچاننے میں وہ غش غش تھے۔

تقریباً آئین اکبری غالب کی ہدایتی انقلاب و مزاج کی عجیب و غریب دستاویز ہے۔ وقتی طور پر سرسید سے فاصلہ تو ہو گیا لیکن اپنی ہدایتی وضع سے غالب نے غش غش کا حق بھی ادا کر دیا۔ دونوں کے تعلقات کئی برسوں کے لیے خراب ہو گئے لیکن تاریخ ادب کو ایسی یادگار تحریر ملی جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اردو میں روشن خیالی کا گہرا احساس رکھنے والوں میں غالب خاصے آگے تھے۔ ہندوستان کی تاریخ قدیم و جدید کے اس سنگم پر کیا موڑ مڑ جائے گی اس کا جو احساس غالب کو تھا وہ حیران کر دینے والا ہے۔ دیکھا جائے تو بعد میں خود سرسید احمد خاں نے جو غیر معمولی تاریخی کردار ادا کیا اور شعنی کا جو خیر مقدم کیا، تاریخی عوامل کے اس اور اک کے لیے بالواسطہ ہی سہی، غالب ان کے پیشرو تھے۔

سرسید احمد خاں سے صلح صفائی برسوں بعد ہوئی، یہ واقعہ بھی خاصا ہدایتی اور دلچسپ ہے۔ غالب کی شعنی اور حس مزاج نے بھی صورت حالات کو پہنچنے میں مدد دی اور سرسید کی عالی ظرفی اور وضع داری نے بھی اپنا حق ادا کیا۔ اس واقعہ کا ذکر حالی نے حیات جاوید میں کیا ہے۔

1860 میں جب مرزا غالب یوسف علی خاں کی فرمائش پر رامپور گئے تھے تو واپسی کا راستہ مراد آباد ہو کر جاتا تھا۔ سرسید احمد خاں صدر الصدور کے عہدے پر فائز تھے۔ دونوں کے تعلقات ابھی بحال نہیں ہوئے تھے۔ تاہم سرسید احمد خاں نے غالب کا استقبال کیا اور انہیں اپنا مہمان بنا کر گھر لے آئے۔ گھر پہنچ کر حسب عادت انہوں نے شراب کی بوتل نکالی اور اُسے میز پر رکھ دیا۔ تھوڑی دیر بعد جب بوتل موجود نہ پائی تو گھبرا کر پوچھا، میری بوتل کیا ہوئی۔ اس پر سرسید احمد خاں غالب کو ایک کوشری میں لے گئے جہاں بوتل رکھی تھی۔

”غالب نے بوتل اٹھائی تو دیکھ کر کہا کہ اس میں طیلت ہوئی ہے، کچ بناؤ کس نے پی ہے۔ حافظہ نے کچ کہا ہے۔

وامطال کیں جلوہ بر عراب و جہری کتہ

چوں بہ خلوت می روند آں کار دیکری کتہ

سرسید خن کر چپ ہو ہے۔ (76)

یوں برسوں کا نگہد جاتا رہا۔ مولانا آزاد نے لکھا ہے کہ مرزا کی پنشن کی بحالی میں سرسید کا ہاتھ تھا۔ قرین قیاس ہے کہ یہ سب اس ملاقات کے بعد ہوا ہو۔ (77)



مثنوی چراغ دیر، عبادت خانہ ناقوسیاں و کعبہ ہندوستان

غالب نے نکلنے جاتے ہوئے بنارس میں قطع سڑ کیا تھا۔ بنارس کی رنگینی و رونق کے وہ بہت قائل تھے۔ بنارس سے جیسے جانے والے ایک خط میں لکھتے ہیں:

”اس گشت گاہ کی دھڑکی کے دھڑ سے خم مسافرت دل سے محو ہو گیا اور اس بات

خانے کے خطابہ بانہ ناقوس کی کڑت سے دل مجھ جھوم کر مستان دارغورہ زن

ہے۔ ایسا ہمدست ہوا کہ دارنگل میں یار وطن کی شمع بجھا دی۔ اگر یہ اہم مقدمہ

پیش نہ ہوتا تو بے درنگ دین کو خیر باد کہتا اور قلعہ قوز داں اور ماتھے پر قلعہ اور

گلے میں زہار داں اور اسی ہیئت کے ساتھ گنگا کے کنارے بیٹھا رہتا تا وقتیکہ

میرے جسم سے ہستی کی آکاش کی گرد رمل جاتی۔ (78)

بنارس کے حسن و جمال اور تہذیبی فضا نے غالب کے ذہن پر جو نقش مرتسم کیا اسے وہ زندگی بھر بھلا نہیں پائے۔ داد خان سیاح کو ایک خط میں لکھتے ہیں

”بنارس کا کیا کہنا ہے۔ ایسا شہر کہاں پیدا ہوتا ہے۔ اختلاے جوانی میں میرا وہاں جانا ہوا۔ اگر اس موسم میں جوان ہوتا تو وہیں رہ جاتا اور لوہر کو نہ آتا۔

عبادت خانہ ناقبیاں است  
 ہانا کعبہ ہندوستان سے“ (79)

(بنارس ناقبوں کا عبادت خانہ ہے، جبکہ یہ ہندوستان کا کعبہ ہے)

غالب نے بنارس میں اپنے قیام کی یادگار مشہور چراغ دیر رقم کی۔ غالب کی ثقافتی نقاد پری گارٹا یہ کہے بغیر رہ نہیں سکیں کہ مشہور کے عنوان کی ایک علامتی روحانی اہمیت بھی ہے۔ بنارس ہندوؤں کا مقدس شہر ہے اور اس شہر کے حسن پر ملتون غالب نے مشہور کو ”چراغ دیر“ کا نام دیتے ہوئے گویا یہ بتایا ہے کہ بنارس اُس وسیع و عریض ”دیر“ کا چراغ ہے جس کا دوسرا نام ”ہندوستان“ ہے۔<sup>(80)</sup>

”بنارس سے متعلق ہر شے کو شاعر اپنی رہائش کو برقرار رکھنے والے قدیم ہندوستان کے روپ میں دیکھتا ہے۔ بہار کی آرائش گلاب کے پھولوں سے گندھے ہوئے برہمنوں کے جبرک ڈھار سے کی گئی ہے اور خود آسمان، ایک ہندو کی پیشانی کی طرح غکرف اور طرح طرح کے دوسرے رنگوں سے کھل اٹھا ہے۔

دریں دہرید دہستان نیرنگ  
 بہادش امن سے از گردن رنگ  
 پ تسلیم ہواے آں چنا زار  
 دسویچ گل بہارں بست زار  
 فلک راتقہ اش گر برجیں نیست  
 پس ایں رنگینی موج شفق چوست

لیکن بنارس صرف ہندوؤں ہی کو عزیز نہیں ہے۔ آگے غالب کہتے ہیں کہ جیسے کعبہ مسلمانوں کے لیے مرکزِ جہاز کی حیثیت رکھتا ہے ویسے ہی بنارس میں بھی ہندوستانوں کے لیے ایک کشش ہے، چاہے وہ اللہ پر عقیدہ رکھتے ہوں یا مقدس

کتاب آدمی گرنے پر، مہانتا بدھ کو مانتے ہوں، آتش پرست ہوں و گنتیوں کی  
جھکار پر عیسائیوں کے گرجا گھر میں عبادت کرتے ہوں:

موائل پاسے تختہ تختہ پرستوں

سراپائش زیارت گاہو مستوں

عبادت خانہ ناقوسیان مست

ہانا کعبہ بندوستان مست

ہمارے کی حسینا نہیں غالب کو بے یمن کردیتی ہیں۔ حالانکہ وہ غلو بتانے والی  
فریب ہیں، لیکن اپنے مذہب کے مطابق ان کی پرستش بھی کرتی ہیں۔ اور  
ایک برہمن کے لیے پتھر کے صنم کی پوجا کتنا مشکل کام ہوگا جبکہ اس کی ساری  
توجہ یہ زندہ صنم سمجھنے پہنچے ہیں

تائش دا ہونے جھٹلے طور

سراپا نور اجڑو صنم بد دور

زناپ جلوا غریب آتش افروز

نجانا تخت پرست و برہمن سوز

جنت جیسی جاں بخش آب و ہوا والا یہ دل فریب شہر اس عظیم دریا کے کنارے  
کنارے آباد ہے۔ جس میں اشیانہ کرنے سے نہ صرف دلی مراد ہی برآتی ہیں  
بلکہ سب پاپ بھی دھل جاتے ہیں۔ آداگون کے لامتناہی پتھر سے پاک ساف  
نکل جانے کے لیے درمید سال بڑھے اپنے تحیف و ناقوان جسم کو اس عری  
کے پانی میں غوطہ دیتے ہیں تو دل فریب و شیرازیں رنگہ رنگی ساڑیوں میں  
لبوں پانی میں چھینے لڑاتی ہوئی اٹھکھلیاں کرتی ہیں اور تمام رعایوں کے  
ساتھ کنارے پر ہوں نکلتی ہیں کہ بیگی ساڑی سے ڈھکے ہوئے ان کے قناب  
بدن کی دل فریبی وہ بالا ہو جاتی ہے:

رساندہ از ادایے شست و شوے

پہ ہر سوختہ لہو آبروے

پہ مستی موج را فرمودہ آدام

دلفریزے آب را خشکدہ انعام" (B 1)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بنارس کوئی شاہد مست ہے جو صبح و شام آئینہ ہاتھ میں لیے گنگا ندی میں اپنا عکس دیکھنے میں مصروف ہے۔ بنارس کی خوبصورتی کا کیا کہنا، یہ شہر اپنی نظیر آپ ہے۔

مگر گوئی بنارس شاہدے بہت  
 زککٹش صبح و شام آئینہ در دست  
 یہ ککٹش عکس تا پرتو قلن شد  
 بنارس خود نظیر خوبصورت شد

بیدل والے باب میں ہم یہ ذکر کر چکے ہیں کہ غالب کی مثنوی چراغ دیر بیدل کی مثنوی طور معرفت کی صدائے بازگشت ہے :

تعالی اللہ بنارس چشم بد دور  
 بہشت حرم و فردوس معصور  
 ڈاکٹر عبدالغنی لکھتے ہیں کہ 'طور معرفت' میں بیدل نے کہا تھا  
 "بہار رنگی طفت است در باب

سوچنے سے تعلق رکھتا ہے کہ تیس سالہ غالب نے بنارس کا بہشت حرم اور فردوس معصور دیکھ کر سرور و کیف کے جذبات کے ساتھ 'طور معرفت' کی بحر اور اس کی حسن کاری ان کے ذہن میں تازہ ہو گئی۔" (82)

غالب سوز و دلش کے لیے شرارے کے استعارے سے بار بار کام لیتے ہیں، ڈاکٹر عبدالغنی کا خیال ہے کہ غالب نے شرار نوشین کا مادہ بیدل کے شرار کا شقن سے لیا تھا۔ مثنوی کا آغاز ہی شرار کے روشن اور متحرک پیکر خیالی سے ہوتا ہے اور اختتام بھی جہاں دوسوزی تمنا کی شمع کو روشن کیا ہے اسی پر ہوتا ہے: (83)

عکس با صود و مساز است امروز  
 شوقی محشر راز است امروز  
 رگ حکم شرارے می نویم  
 کتب خاتم غباری می نویم

شرار کا رشتہ آگ سے ہے جو ہندوؤں کے جنمک شہر بنارس میں پوجا کے تقدس سے

قبضہ رکھتی ہے۔ یوں بھی شرر جہاں ترنا کی دوسری، تحرک و اضطراب کا نشان ہے، وہاں آزادی کی روشن و تابناک علامت بھی ہے۔ اختتام کا شعر ہے:

شرر آسا فنا آمادہ برنجیز

بظاہر دامن و آزادہ برنجیز

غالب کی تخلیقی اقدام کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ رگ سنگ اور شرار کے جیکر خیالی غالب کی آزادی اور جدلیاتی تحرک کے نہایت معنی پرور اور ہمہ جہت استعارے ہیں، اور انھیں پر یہ بے مثال شگونی ختم ہوتی ہے۔



### شوقی و بذلہ سنجی و آزادی

آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ غالب کی شوقی و ظرافت بھی ان کی جدلیاتی وضع یا اشیاء یا واقعات کو معکوس کر کے ان کے مضحک پہلو کو سامنے لانے کے عمل کا حصہ ہے۔ موضوع مشیت ایزدی کا ہو، مذہب کے طور طریقوں کا، حسن و عشق کا، جبر و وصال کا، جنت الفردوس یا جہنم کی آگ کا، احباب کا معاملہ ہو، یہی بچوں یا گھر بار کا یا معشوق ستم پیشہ کی جفا و بے ادائی کا غالب جدلیاتی وضع کے عمل معکوس سے اس کے غریبانہ پہلو کو سامنے لانے سے نہیں چوکتے۔ بذلہ سنجی کا کوئی نہ کوئی ٹکڑا انھیں سوجھ ہی جاتا ہے، زہر لب مسکراتے ہیں اور اپنی بات کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ ان کے جدلیاتی رویے میں ایک عجیب غریب طبع، playfulness، کھلنڈ رہ پن یا دل لگی کا رویہ ہے جو بیدل میں یا اساتذہ میں سے کسی میں موجود نہیں۔ کسی کے یہاں اگر خطر ہے تو ساتھ ہی تلخی ہے؛ ظرافت ہے تو ساتھ ہی تمسخر یا ہنسکڑ پن ہے۔ بے لوث میں مزاج جس سے غالب بہرہ مند ہے ایک نادر و نایاب چیز ہے جو غالب کی خاص اپنی خصوصیت ہے۔ حالی نے بجا طور پر مرزا کو 'حمیان ظریف' کہا ہے۔ مرزا کا مسد نفع و ضرر یا سود و زیاں کا نہیں۔ وہ اکثر ایک بے تعلق کشمکش کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ایک فلسفی کا قول ہے میں خدا میں یقین رکھتا ہوں اس لیے کہ کوئی منطق ایسی نہیں جو ثابت کر سکے کہ خدا ہے، کوئی منطق ایسی بھی نہیں جو



ثابت کر سکے کہ خدا نہیں ہے۔ یہ دنیا تھا شاگاہ ہے جس کے ہر منظر میں کوئی نہ کوئی بوجھ پہلو ضرور ہے۔ مشرق وسطیٰ کی روایت میں مثلاً نصر الدین کا کردار ہے جو زندگی کے مشکل پہلو کو نشان زد کرتا ہے، جاپان کی زین روایت میں Hotel کا تصور ہے جسے ہنستا ہوا بدھ (Laughing Budha) کہا جاتا ہے جو ہمہ وقت ہنستا رہتا ہے۔ اگر فارسی اردو کی ایک ہزار برس کی روایت میں کوئی Hotel ہے تو وہ غالب ہیں۔ روایت ہے کہ مثلاً نصر الدین ہندوستان آکر فقیر ہو گیا اور کشتی لپیٹ لی۔ مرار جی ڈیسی کا زمانہ تھا انھوں نے مثلاً کو دیکھ کر قہج سے پوچھا ”مثلاً تم بھی ...“، مثلاً نے کہا، ”یہاں کے صوفیوں سنتوں کو دیکھ کر یقین ہوتا ہے کہ خدا ہے۔“ مرار جی کو اپنے تقویٰ اور زہد و انقا پر بہت ناز تھا۔ مرار جی نے پوچھا، ”تو مجھے دیکھ کر کیا یقین ہوتا ہے۔“ مثلاً نے کہا، ”یقین ہوتا ہے کہ کبھی کبھی خدا سے بھی شیطی ہو جاتی ہے۔“

اتنی بات تو معلوم ہے کہ بذلہ نچی و لطائف و ظرائف اکثر کثرت آفرینی سے یا بات کو بات سے منقلب کر دینے سے قائم ہوتے ہیں یعنی معمول کے رخ کو پلٹ دینے سے، یہ بھولہ اصول کے ہے جس کا وار خالی نہیں جاتا۔ لیکن جو چیز دوسروں کے یہاں خال خال ہے غالب کے یہاں جدلیاتی وضع کے باعث نہ صرف ان کی تخلیقیت کا لازمہ ہے بلکہ ان کے روزمرہ رویہ کا بھی لازمہ ہے جس کی چھوٹ ہر ہر چیز، یہاں تک کہ دوست احباب، دربار و بازار، عبادت و محفیت، نشست و برخاست، باہمی رشتوں، آپہنسی برتاؤ، خورد و نوش، لباس و پوشاک، رہن سہن، گھریلو امور خانہ داری، بیوی بچوں سب پر پڑتی ہے۔ ان کی طبیعت گویا ہمہ وقت شوقی و ظرافت سے بھری رہتی ہے۔ اردو کی پوری روایت میں اس نوع کی بے لوث ظریفانہ وضع پر قادر ایسا کوئی دوسرا شخص نہ نکلے گا۔ حالی کہتے ہیں:

”حسن بیان، حاضر جوابی اور بات میں بات پیدا کرنا مرزا کی خصوصیات میں

تھا۔ ان کو ہجائے ضحان، طلق کے حیوانی ظریف کہا جائے تو بجا ہے۔ .. مرزا

کی طبیعت میں شوقی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار میں سر بھرے ہوتے

مرزا کی اہلیہ امراؤ بیگم صوم و صلوٰۃ کی پابند اور متقی و دیدار خاتون تھیں۔ سات بچے ایک کے بعد ایک پیدا ہوئے لیکن کوئی بھی دو برس سے زیادہ نہ چیا۔ مرزا کے ساتھ ان کی قسمت میں بھی ڈنک جھیلنا اور کڑی آزمائشوں سے گزرنا لکھا تھا۔ مرزا جس طرح بود و باش کے آگرہ میں عادی ہو چکے تھے، دہلی میں بھی وہ اسی ریہانہ ٹھانڈے بات سے رہتے، بے نوشی کرتے، قمار بازی کرتے، عیش و طرب کی محفلوں میں شرکت کرتے۔ مجبوراً بیوی نے ان کے کھانے پینے کے برتن ناپاک سمجھ کر الگ کر دیے۔ ایک دن مرزا جوتے سر پہ رکھ کر کھڑے ہو گئے۔ بیگم نے متحجب ہو کر پوچھا: "یہ کیا؟" مرزا نے کہا "گھر تو اب مسجد ہو گیا، تو پھر قدم بھی رکھوں تو کہاں رکھوں اور کروں تو کیا کروں۔"

علاء الدین خاں علانی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ساتویں ربیع 1225 ہجری کو میرے واسطے حکم و دام جس (یعنی تاج) صادر

ہوا۔ ایک ہڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور وہی شہر کو زنداں مقرر کیا اور

مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔" (85)

حالی لکھتے ہیں:

"ایک دفعہ مرزا مکان بدلنا چاہتے تھے۔ ایک مکان آپ نمود دیکھ کر آئے، اُس

کا دیوان خانہ تو پسند آگیا، مگر مجلس اغوا نہ دیکھ سکے۔ گھر پر آکر اُس کے دیکھنے

کے لیے بی بی کو بھیجا۔ وہ دیکھ کر آئیں تو اُن سے پسند ناپسند کا بدل پوچھا۔

انہوں نے کہا اس میں تو لوگ بلاتے ہیں۔ مرزا نے کہا کیا دنیا میں آپ

سے بھی بڑھ کر کوئی بلا ہے۔" (86)

رمضان اور روزوں کے بارے میں بھی اُن کے ایسے کئی واقعات مشہور ہیں، حالی

لکھتے ہیں:

"ایک دفعہ جب رمضان گزر چکا تو قلعہ میں گئے۔ بادشاہ نے پوچھا، مرزا تم

نے کتنے روزے رکھے۔ عرض کیا چار، مرشد ایک نہیں رکھا۔" (87)

شاید ایسے ہی کسی موقع پر ذیل کا قطعہ دربار شاہی میں پڑھا گیا جس میں تنخواہ کا

تکاضا بھی ہے۔

افطار صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو اس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے  
جس پاس روزہ کھیل کے کھانے کو کچھ نہ ہو روزہ اگر نہ کھائے تو ناچار کیا کرے (88)  
ایک دوست کو رمضان میں لکھتے ہیں:

”صاحب بہت تیز ہے روزہ رکھتا ہوں، مگر روزے کو بھلاتا رہتا ہوں۔ کبھی پانی  
پی لیا، کبھی ٹھنڈی پی لیا، کبھی کوئی ٹکڑا روٹی کا کھا لیا۔ یہاں کے لوگ جب فہم رکھتے  
ہیں، میں تو روزہ بھلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ  
نہیں سمجھتے کہ روزہ نہ رکھنا اور چیز ہے۔ اور روزہ بھلانا اور بات ہے۔“ (89)

غدر کے بعد جب پٹن بنی تھی لوگ حال پوچھنے کو خط لکھتے تھے۔ میر مہدی کو جواب  
میں لکھتے ہیں:

”میں بے رزق بیچنے کا ذہب مجھ کو آگیا ہے۔ اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔  
رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا آگے خدا رزاق ہے: کچھ اور کھانے کو نہ ملا  
تو لم تو ہے۔“ (90)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان سب میں کچھ نہ کچھ جدلیاتی نکتہ ہے۔ یہ وضع چونکہ مرزا  
کی افتادہ مزاج کا حصہ تھی مرزا کو اس کے لیے کوئی خاص تردد نہ کرنا پڑتا تھا۔ معا کوئی نکتہ  
یا پہلو سوچھا جاتا تھا۔ جدلیاتی وضع حاضر جوابی اور بذلہ سخی کی بھی جان ہے۔ ایسے شیعوں  
واقعتاً تذکرہ نگاروں نے لکھے ہیں:

شراب کے بارے میں مرزا کے بہت سے لطائف و طرائف مشہور ہیں۔ حالی  
لکھتے ہیں:

”ایک شخص نے ان کے سامنے شراب کی نہایت خدمت کی اور کہا کہ شراب خواہ  
کی دعا قبول نہیں ہوتی۔ مرزا نے کہا بھائی جس کو شراب میسر ہے اس کو کیا  
چاہیے جس کے لیے دعا مانگے۔“ (91)

ایک خط کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

”بے سے تھک در کتب من خامہ روانی، سروست ہوا آتش ہے اور کھائی، میر  
مہدی! صبح کا وقت ہے۔ ہاڑا خوب پڑ رہا ہے۔ آجکے صبح سامنے رکھی ہوئی

ہے۔ وہ حرف نکلتا ہوں، ہاتھ تاپتا تاپتا ہوں۔ آگ میں گری سہی مگر وہ آتش  
سبیل کہاں کہ جب وہ جڑے پلے فوراً رگ و پے میں دوڑ گئی۔ دل تو اتنا  
ہو گیا، دماغ روشن ہو گیا، نفس بالطق کو تو ابد بجم پہنچا۔ ساقی کوڑ کا بندہ اور نقشہ  
لب!!! ہائے غضب ہائے غضب۔“ (92)

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں

یہ سوہ ظن ہے ساقی کوڑ کے باب میں

حالی اپنے درج و اتقا کی وجہ سے نئے نوشی کو گوارا بنا کر پیش کرتے ہیں اور مرزا کے  
’احتیاط و اعتدال‘ پر خاصاً زور دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں وہ اپنے فعل پر سخت نادم تھے مگر انہوں  
نے کبھی اس پر پردہ نہیں ڈالا۔ نذر کے بعد جبکہ بخشش بند تھی اور دربار میں شریک ہونے کی  
اجازت نہ ہوئی تھی، چڈت موتی لال میرٹھی للغنی، پنجاب مرزا صاحب سے ملنے کو آئے۔  
حالی لکھتے ہیں:

”کچھ باتیں کا ذکر چلا۔ مرزا صاحب نے کہا، ”قام غریب میں ایک دن شراب نہ

پی ہو تو کافرا، اور ایک دفعہ نماز پڑھی ہو تو گنہگار، پھر میں نہیں جانتا کہ سرکار نے

کس طرح مجھے باقی مسلمانوں میں شہر کیا۔“ (93)

تذکرہ نویس لکھتے ہیں کہ حج سے لوٹنے کے بعد شیفتہ نے نئے نوشی سے توبہ کر لی  
تھی۔ مشہور ہے کہ جاڑوں میں ایک دن غالب کو شغل سے نوشی میں مصروف دیکھ کر انہوں  
نے کہا کہ شریعت کے احرام سے اب وہ شراب سے پرہیز کرتے ہیں۔ غالب نے سادگی  
سے متعجب ہو کر پوچھا، ”کیا جاڑوں میں بھی؟“

اسی طرح کی بہت سی روایتیں ہیں، کچھ کو درج کیا جاتا ہے اس گزارش کے ساتھ کہ  
نگاہ اس پر رکھی جائے کہ غالب کس خوبی سے اپنے ذہن کے جدلیاتی تقاضے سے یا تو  
صورت حالات کو متغلب کر دیتے ہیں یا بات کو پلٹ کر نیا مفہوم قائم کر دیتے ہیں یا محض  
کسی لفظ یا فعل یا حرف کو گردش میں لا کر اسی سیاق میں معنی کو الٹ کر شوشی و انہماک کا پہلو  
 نکال لیتے ہیں۔ ذیل کی روایتیں حالی کی بیان کردہ ہیں۔

آم سے مرزا کی رہبت مشہور تھی۔ ملاحظہ ہو مرزا نے ایک لفظ بھی نہیں بدلا فقط ”چٹک“ کے لاحقہ سے اسی جملہ کو پلٹ دیا ہے :

”حکیم رضی اللہ عنہاں جو مرزا کے نہایت دوست تھے ان کو آم نہیں بھاتے تھے۔ ایک دن دو مرزا کے مکان پر برآمدے میں بیٹھے تھے اور مرزا بھی وہیں موجود تھے۔ ایک گدھے والا اپنے گدھے لیے ہوئے گلی سے گزرا۔ آم کے چپکے پڑے تھے، گدھے نے سگڑ کر چھوڑ دیے۔ حکیم صاحب نے کہا دیکھیے آم ایسی چیز ہے جسے گدھا بھی نہیں کھاتا۔ مرزا نے کہا چٹک گدھا نہیں کھاتا۔“ (94)

”ایک روز دو پیر کا کھانا آیا، اور دسترخوان بچھا، برتن تو بہت سے تھے، مگر کھانا نہایت قلیل تھا مرزا نے مسکرا کر کہا، ”اگر برتنوں کی کثرت پر خیال کیجیے تو میرا دسترخوان بڑے کا دسترخوان معلوم ہوتا ہے، اور جو کھانے کی مقدار کو دیکھیے تو پانچ پیر کا۔“ (95)

”مولوی امین الدین کی کتاب ’قاطع قاطع‘ کا جواب مرزا نے یہ کہہ نہیں دیا کیونکہ اس میں قسش اور ناشائستہ الفاظ کثرت سے تھے۔ کسی نے کہا حضرت! آپ نے اس کا کچھ جواب نہیں لکھا، مرزا نے کہا، ”اگر کوئی گدھا تمہارے لات مارے تو کیا تم بھی اس کے لات مارو گے؟“ (96)

”ایک صحبت میں مرزا میر تقی کی تعریف کر رہے تھے۔ شیخ ابراہیم ذوق بھی موجود تھے، انھوں نے سورا کو میر پر ترجیح دی۔ مرزا نے کہا، ”میں تو تم کو میری سمجھتا تھا مگر اب معلوم ہوا کہ آپ سودا ہی ہیں۔“ (97)

”جب نواب ہسٹ علی خاں کا انتقال ہو گیا اور مرزا تعزیت کے لیے رام پور گئے، اس کے بعد نواب کلب علی خاں کا نواب قسنت گورنر سے منے کو بریلی جانا ہوا۔ ان کی روانگی کے وقت مرزا بھی موجود تھے چلتے وقت نواب صاحب نے معمولی طور پر مرزا صاحب سے کہا، ”خدا کے سپرد“، مرزا نے کہا، حضرت، خدا نے تو مجھے آپ کے سپرد کیا ہے آپ پھر اُلٹا مجھ کو خدا کے سپرد کرتے ہیں۔“ (98)

”ایک دن سید مرزا مرحوم شام کو چلے آئے۔ جب تھوڑی دیر گزر کر وہ جانے لگے تو مرزا خود اپنے ہاتھ میں شمعوں لے کر نکلتے ہوئے لب فرش تک آئے، تاکہ روشنی میں جوتا دیکر کر سکیں۔ انھوں نے کہا قبلہ و کعبہ آپ نے کیوں تکلیف فرمائی؟ میں اپنا جوتا آپ پہن لیتا۔ مرزا نے کہا، ”میں آپ کا جوتا دکھانے کو شمعوں نہیں لایا، بلکہ اس لیے لایا ہوں کہ کہیں آپ میرا جوتا نہ پہن جائیں۔“ (99)

ملاحظہ ہو معمولی سے اسم یا فعل کی گردش سے مرزا کیا مزاح پیدا کرتے ہیں :

”میر مہدی بھڑوٹ ٹپٹے تھے، اور مرزا چنگ پر پڑے ہوئے کرا رہے تھے۔ میر مہدی پاؤں دابنے لگے۔ مرزا نے کہا، ابھی تو سید زانوہ ہے، مجھے کیوں گھبرا کرنا ہے؟ انھوں نے نہ مانا، اور کہا آپ کو ایسا ہی خیال ہے تو پھر دابنے کی اجازت دے دیجیے گا۔ مرزا نے کہا، ہاں اس کا مضائقہ نہیں۔ تب وہ پیر داب چکے تو انھوں نے اجازت طلب کی۔ مرزا نے کہا، بھیا کیسی اجازت؟ تم نے میرے پاؤں دابے، میں نے تمہارے پیچھے دابے، حساب برابر ہوا۔“ (100)

”جو شخص اُن کے مکان پر آتا تھا وہ بھی اس کے مکان پر ضرور جاتے تھے۔ ایک روز کسی نے ل کر خواب مصطفیٰ خاں مرحوم کے مکان پر آئے، میں بھی اس وقت وہاں موجود تھا۔ لوہاں صاحب نے کہا آپ مکان سے سیدھے نکلیں آتے ہیں یا کہیں اور بھی جاتا ہوا تھا، مرزا نے کہا مجھ کو اُن کا ایک آنا دینا تھا، اس لیے اول وہاں گیا تھا وہاں سے یہاں آیا ہوں۔“ (101)

قاطع برہان کے بعد لوگ انھیں گالوں سے بھرے خط لکھتے تھے۔ چٹھی رساں خط دے گیا تو لفظ حالی کو دیا کہ کھول کر پڑھو۔ خط فحش و دشنام سے بھرا ہوا تھا، حالی کو ترس ہوا تو ان کے ہاتھ سے چٹھی گر خود پڑھا۔ ملاحظہ ہو مرزا گالی کو رد و تحویل کر کے پلٹ دیتے ہیں اور نصیم کے وار کو کیسے بیکار کرتے ہیں :

”اس میں ایک جگہ میں کی گالی بھی لکھی تھی، مسکرا کر کہنے لگے کہ ”اُلو کو گالی دینی بھی نہیں آتی۔ بڑے یا اچھڑادی کو غلی کی گالی دیتے ہیں، تاکہ اس کو غبرت آئے۔ جو ان کو جورو کی گالی دیتے ہیں کیونکہ اس کو جورو سے زیادہ تعلق

ہوتا ہے۔ بچے کو ماں کی گالی دیتے ہیں کہ وہ ماں کے برابر کسی سے مانوس نہیں ہوتا۔ یہ قرم ساق جو بھتر سال کے بوڑھے کو ماں کی گالی دیتا ہے اس سے زیادہ کون عیوق ہوگا؟ (102)

”جب مرزا قید سے چھوٹ کر آئے تو میاں کالے صاحب کے مکان میں آکر رہے تھے۔ ایک روز میاں کے پاس بیٹھے تھے، کسی نے آکر قید سے چھوٹنے کی مبارک باد دی، مرزا نے کہا، کون بھڑوا قید سے چھوٹا ہے؟ پہلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ہوں۔“ (103)

یہاں گورے سے کالے کر کے قید کی نسبت کو پلٹ دیا ہے۔

”نسب سے اخیر مکان جس میں ان کا انتقال ہوا، حکیم محمود خاں مرحوم کے دیوان خانے کے متصل مسجد کے عقب میں تھا جس کی نسبت وہ کہتے ہیں: مسجد کے دو سائے اک گھر خالیا ہے یہ بناء کینڈ ہمایہ خدا ہے (104)

مرنے سے پہلے انھوں نے اپنی وفات کا مادہ تاریخ خود لکالا تھا جس میں 1277 ٹکٹے تھے۔ اتفاق سے اسی سال شہر میں وبا آئی مگر مرزا بچ گئے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”مہاں 1277ء کی بات غلط نہ تھی مگر میں نے وہاں عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا، واقعی اس میں میری کسر شان تھی۔ بعد دفع قضا ہوا کے کچھ لیا پائے گا۔“ (105)

حالی لکھتے ہیں:

”مگر چہ یہ محض ایک طبعی کی بات کہیں ہے۔ مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔“ (106)

مرزا کی جس طبعی کی طرف حالی طبیعت کا اقتضا کہہ کر اشارہ کر رہے ہیں، وہی جدلیاتی افتاد و مزاج ہے جو روش عام سے ہٹ کر ہے، بات سے بات پیدا کرنا، طرحی، بدلہ سخی، کتہہ رسی اور لطافت کا حق ادا کرنا اسی نسبت سے ہے۔ غور کا مقام ہے کہ جب روزمرہ کے عام واقعات میں یہ کیفیت ہوگی تو تخلیق کی سطح پر چراغاں اور شرار کا شعلہ کا

ہاں کیونکر نہ ہوگا۔

شرعی و بذلہ سخی کی بحث اور کچھ مثالیں جو اوپر دی گئیں ضمنی تھیں، لیکن ضروری بھی تھیں کہ مرزا کی شخصیت کا یہ بھی خاص رخ ہے جو ان کے جدلیاتی مزاج کا حصہ ہے۔ ہم پھر زندگی کے واقعات کی طرف پلٹتے ہیں اور آخری پڑاؤ کا رخ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ اس دور میں بھی ایک کے بعد ایک کس طرح غالب نے برابر شہداء و مصائب کا سامنا اپنی جدلیاتی وضع اور شیعہ پیشانی سے کیا اور شرف انسانی، آزادی اور علوئے نفس پر آجنگ نہ آنے دی۔



انقلاب 1857: ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو

ہنگامہ سہ ستادوں سے پہلے کے کچھ برسوں میں مال قلعہ میں کئی غیر متوقع چیزیں رونما ہوئیں، انگریزوں کی دخل اندازی خاصی بڑھ گئی تھی۔ 1853 میں ملکاف کا اچانک انتقال ہو گیا۔ مورخین بتاتے ہیں کہ ایلین اور طامس کی موتیں بھی انھیں دلوں ہوئیں جنھوں نے ولی عہد کے تعین میں دلچسپی لی تھی۔ (یاد رہے کہ نواب محسن الدین خاں کی پھانسی کے بعد ان کی بیوہ شہزادہ فتح الملک کے نکاح میں آئی تھیں) ان ولی عہد کا بھی ملکاف سے پہلے اچانک انتقال ہو گیا۔ بادشاہ کی بیوی زینت محل اپنے بیٹے جواں بہت کی تخت نشینی کے لیے راستہ صاف کر رہی تھیں۔ سازشوں کا بازار گرم تھا۔ تاریخ کیا کروٹ لے گی کسی کو خبر نہ تھی۔ غالب نے اس زمانے میں نواب رامپور کو جو خط لکھے وہ چاک کر دیے گئے، صرف ان کے خالی لفافے تحافظ خانہ کی فائلوں میں یاد دلانے کو باقی رہ گئے ہیں۔<sup>(107)</sup> 22 مئی 1853 کے دہلی اردو اخبار میں غالب کی غزل 'ہاڑھیچہ' اطفال سے دنیا مرے آگے...' شائع ہوتی ہے<sup>(108)</sup> جس کا "پیش نبی کا حیران کر دینے والا دردناک لہجہ"<sup>(109)</sup> مرزا کی جدلیاتی فکر کی جولانی کا مویہ ہے۔ تاریخ ایک عبوری دور کو اپنے لہو سے رقم کر رہی ہے، ایک تماشا ہے کہ شب و روز ہو رہا ہے، تخت و تاج تاریخ کی ٹھوکروں میں پڑے ہیں، اور ملک سلیمان ہو کہ اعجاز مسیحا، کسی چیز کی کوئی وقعت نہیں، ہاتھوں میں دم ہوتا ہو پچائے صہبا کی گردش



لازوال ہے، ایک قلوب خوں ہے کہ سورج زن ہے۔ چشم جہرت دیکھ رہی ہے کہ جو کل تک اورنگ نشین تھے آج ناہن شینہ کے محتاج پھر رہے ہیں، کفر و ایمان سب بے معنی و موبہوم ہو کر رہ گئے ہیں، کعب پیچھے ہے، کلیسا آگے، تاریخ کشفائش روزگار کی ایسی دلدوز داستان کہہ رہی ہے کہ کسی کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کل کیا ہونے والا ہے۔

باز پچھل اطفال ہے دنیا مرے آگے  
ہوتا ہے شب و روز قاشا مرے آگے  
اک کھیل ہے اورنگ سلیمان مرے نزدیک  
اک بات ہے آغاز میما مرے آگے  
نوناں نہیں صورت عالم مجھے منظور  
نہ وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے  
ہوتا ہے نہاں گرد میں صبرا مرے ہوتے  
کبھٹا ہے جنہیں خاک پہ دریا مرے آگے  
پھر دیکھے انداز گل انسانی گفتار  
رکھ دے کوئی پیانہ صہبا مرے آگے  
ایساں مجھے روکے ہے جو کہینچے ہے مجھے کفر  
کعب مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے  
ہے موزن اک قلوب خوں کاش یہی ہو  
آتا ہے ابھی دیکھے کیا کیا مرے آگے

غدر کے زمانے میں غالب پر جو جیتی وہ ایک الگ داستان ہے۔ کئی موقعوں پر اگر انہوں نے اپنی جد لہائی وضع سے کام نہ لیا ہوتا تو یا وہ زندہ نہ بنے ہوتے یا مزید مصیبتوں میں گھر گئے ہوتے۔ جملہ سخت تکالیف اور شدائد کے جو مرزا کو جھیلنا پڑے، فتح دہلی کے بعد کچھ گورے ان کے مکان میں کھس آئے اور کرنل بران کے درپردہ جو وہیں قریب حاجی قطب الدین سوداگر کے گھر پر مقیم تھے پیش کیا۔ حالی لکھتے ہیں:

”جب مرزا کرل برل کے رو برو گئے تو اس وقت گلاہ چارخ اُن کے سر پر تھی۔ انھوں نے مرزا کی وضع دیکھ کر پوچھا کہ ذل تم مسلمان؟ مرزا نے کہا آدھا۔ کرل نے کہا، اس کا کیا مطلب، مرزا نے کہا ”شراب پیتا ہوں، سو نہیں کھاتا۔“ کرل یہ سن کر ہنسنے لگا۔ پھر مرزا نے دہریہ ہندی چٹھی جو ملک معظف کے مدد سے قید سے کی رسید اور جواب میں آئی تھی دکھائی۔ کرل نے کہا، تم سرکاری فتح کے بعد پیراڑی پر کیوں نہ حاضر ہوئے؟ مرزا نے کہا ”میں چار کھاروں کا افسر تھا، وہ چاروں مجھے چھوڑ کر بھاگ گئے، میں کیونکر حاضر ہوتا؟ کرل نے کہا یہ صبرانی سے مرزا اور ان کے تمام ساتھیوں کو رخصت کر دیا۔“ (110)

اس مقام پر مرزا اپنی کتاب دجنو میں لکھتے ہیں:

”سچ بات کا چھپانا آزادوں کا کام نہیں ہے۔ میں آدھا مسلمان کہ جس طرح قید کشی و ملت سے آزاد ہوں اسی طرح بدنامی اور دسوائی کے خوف سے وارستہ ہوں۔ میری مدت سے یہ حالت تھی کہ رات کو فرنج کے سوا کچھ کھاتا پیتا نہ تھا، اور اگر وہ نہ ملتی تھی تو کچھ تو کھیت نہ آتی تھی، اگر جو افراد، خدا دوست، خدا شناس، دریادل، پیش داس، ہندوستانی شراب جو رنگ میں فرنج سے مطاب، اور یو میں اس سے بھرتھی مجھے نہ بھیجتا تو میں ہرگز ہاجر نہ ہوتا اس کے بعد یہ نہانی نکھی ہے۔ از دیر و لم دایہ زہر در سے بخشد از ہادہ تاب یک دو ساغر سے بخشد فرزند پیش داس خشک بہ من آہے کہ برائے خود سکندو سے بخشد چونکہ اس وقت مسلمانوں سے شہر خالی ہو گیا تھا، مرزا کے ہندو دوستوں کے سوا جو ان کے پاس برابر آتے رہتے تھے، اور ہر طرح سے اُن کی فطوری کرتے تھے، کوئی اُن کا حضور نہیں رہا تھا۔“ (111)

غالب کے اس دعوے کے باوجود کہ وہ بغاوت کے زمانے میں دربار سے دور رہے، حقیقت یہ ہے کہ وہ دربار آتے جاتے رہے۔ انھوں نے دربار سے قطع تعلق نہیں کیا اور برابر حالات پر نظر رکھے ہوئے تھے۔ 14 جنوری 1858 کو عین اپنی جدلیاتی روش کے مطابق انھوں نے نواب راجپور کو لکھا:

”اس ہنگامہ میں اپنے کو میں نے دربار سے الگ ہی رکھا، لیکن اس اندیشے

سے کہ اگر ایک قلم ترک آمیزش کرتا ہوں تو کہیں میرا گھر تاراج نہ کر دیا جائے  
اور خود میری جان کو خطرہ لاحق نہ ہو جائے، میں باطن میں دیکھتا ہوں بقا پر آئنا  
نظارہ۔ (112)

حقیقت یہ ہے کہ غالب کے خاص انخاص و ممتاز و رفیع مولانا فضل حق خیر آبادی  
نے نعرہ کے فتوے پر دستخط کیے تھے، اور غالب سے قریبی تعلق رکھنے والے بہت سے  
احباب اور شاگردوں نے بغاوت میں حصہ لیا تھا۔ اور تو اور غالب نے سکے شعر بھی کیا تھا  
اور دربار میں پیش بھی کیا تھا۔ انگریزوں کے جاسوس گوری شکر اور جیون لال کی رپورٹوں  
میں مرزا کی قلعہ کی آمد و رفت اور سکے شعر پیش کرنے کی شہادتیں درج تھیں جن کی بنیاد پر  
فتح دہلی کے بعد غالب کے بار بار انکار کے باوجود، بطور سزا ان کا دربار موقوف اور فٹن بند  
کر دی گئی۔ یہ داستان خاصی عجیبہ و غریبہ اور اندوہناک ہے۔ غالب نے جو ہاتھ بڑ مارے اور  
اپنے دفاع میں جو وضع اختیار کی اس میں ان کا جدلیاتی انداز ساف نظر آتا ہے۔ یوسف مرزا  
کو ایک خط میں لکھتے ہیں،

”وہ دلی اردو اظہار کا پڑا کرل جاتے تو بہت مفید طلب ہو ورنہ خیر کچھ محل  
خوف و خطر نہیں ہے۔ حکام صدر ایسی باتوں پر غور نہ کریں گے۔ میں نے سکے  
کہا نہیں، اگر کہا تو اپنی جان اور حرمت بچانے کو کہا۔ یہ گناہ نہیں اور اگر گناہ  
ہے بھی تو کیا ایسا سنگین ہے کہ ملکہ مظفر کا اشتہار بھی اس کو نہ مٹا سکے۔ سبحان  
اللہ! گولہ انداز کا بارود پھٹتا اور تو ہیں نکافی اور بنگ گھر اور میگزین کا لوٹنا معاف  
ہو جائے اور شاعر کے دو مصرعے معاف نہ ہوں۔“ (113)

ملاحظہ ہو کہ وہ سکے شعر کہنے سے انکار بھی کرتے ہیں اور اقرار بھی، وہ یہ بھی کہتے ہیں  
کہ انھوں نے سکے نہیں کہا اور اگر کہا تو اپنی جان و حرمت بچانے کو کہا، نیز یہ کہ کیسا انصاف  
ہے کہ گولہ انداز کا گولہ بارود پھٹتا اور میگزین لوٹنا معاف ہو جائے اور شاعر کے دو مصرعے  
معاف نہ ہوں۔ یہ جدلیاتی روش اس سیاق میں ہر جگہ بروئے کار آتی ہے اور نمایاں ہے۔  
سکے شعر کا کہنا نہ کہنا سچائی کا ایک ہی عرصہ ہے جہاں سیاہ سفید میں نور سفید سیاہ میں مد ظم  
ہو جاتا ہے، یہ دو الگ الگ نہیں ہیں۔ غالب کا جدلیاتی ذہن انتہاؤں کی سادگی کا دلدادہ

نہیں، وہ بیچ کے دھندلے خطے (grey area) کی کشاکش کی برقی رو میں جاگزیں ہے جہاں طرفیں کھلی ہوئی ہیں، میکا کی تحلیل ضروری نہیں، حقیقت ایک متناقض ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ جو سکے ان سے منسوب کیا جا رہا تھا وہ ان کا نہیں تھا لیکن ایک سکے شعر انھوں نے واقعی کہا بھی تھا جو نشان زد ہو چکا ہے۔ گوری شکر نے جو سکے شعر غالب سے منسوب کیا تھا وہ حافظ غلام رسول ویران، شاگرد ذوق کا کہا ہوا تھا لیکن جیون لال کی رپورٹ میں جو سکے شعر 'مرزا نوشہ' کے نام سے درج تھا وہ غالب ہی کا کہا ہوا تھا، 'مرزا نوشہ' غالب ہی کا لقب تھا۔ یہ دونوں سکے شعر دریافت ہو چکے ہیں۔ غالب کا کہا ہوا سکے شعر یہ تھا:

بر در آفتاب و نقرۂ باد  
سکہ زدور جہاں بہادر شاہ (۱۶۱۴)

دربار اور بخش کی بحالی میں ایک زمانہ لگ گیا۔ غالب میں اب وہ اگلا سا دلولہ باقی نہیں رہا تھا۔ تھوڑی سی خواہش اگر تھی بھی تو اس کشاکش اور انتظار میں جاتی رہی۔ یہ صدات گویا غالب کی آزمائش کی ایک اور کڑی تھی۔ ان دردناک دنوں میں جب گھر کے گمر بے چراغ اور محلے کے محلے ویران پڑے تھے، غالب ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میں جس شہر میں ہوں اس کا نام بھی وہی اور محلہ کا نام بھارن کا محلہ ہے، لیکن ایک دوست اس محلہ کے دوستوں میں سے نہیں پایا جاتا۔ مہمان نہ جاتا ابھر غریب سب لٹل گئے۔ جو وہ گئے تھے وہ نکالے گئے، گھر کے گمر بے چراغ پڑے ہیں۔" (۱۶۱۵) (نام بھر مہدی بخروج)

چاندنی چوک میں جگہ جگہ چھانسیاں لگی ہوئی تھیں، علاء الدین خلایک کے نام ایک خط میں یہ قطعہ ان دنوں کی نہیں بن کر رہ گیا ہے: (۱۶۱۸)

بس کہ فطال مانے یہ ہے آج ہر بختخوار انگلیں کا  
گھر سے بازار میں نکلے ہوئے ڈہرہ ہوتا ہے آپ انساں کا  
چمک جس کو کہیں وہ ہٹل ہے گھر بنا ہے صوف زعماں کا  
میر دلی کا وزہ وزہ خاک کھنڈ خوں ہے ہر مسلماں کا

کوئی واں سے نہ آئے یاں تک آدمی واں نہ جائے یاں کا  
گاہ جل کر کیا کہے شکوہ سوزش داغ ہائے پنہاں کا  
اس طرح کے وصال سے یارب کیا نئے دل سے داغ جبراس کا  
جدائیاتی وضع غالب کی تخلیقیت اور فکر کا نشان تھی، حالات کا فشار ایسا تھا کہ کوئی دم  
نہیں مار سکتا تھا۔ ہر گویاں قلم کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

”یہ کوئی نہ کہے کہ میں اپنی بے رونقی اور جاسی کے قم میں مر رہا ہوں، انگریز کی  
قوم میں سے جو ان دوسراہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے اس میں کوئی میرا  
اسید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست، کوئی میرا یار اور کوئی میرا  
شاگرد۔ ہندوستانوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ  
سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اسے  
عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کی ذہنت کیونکر نہ دھار ہو۔ ہائے اسے یار مرے کہ  
جو اب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔“ (117) (جام قلم)

قلم کی سنبھتان کی کاپی اچھی نہیں چھپی تھی، مرزا کی آنکھوں میں وہی دردناک  
دیکر خیالی تھے جو خواب میں بھی بے چین کر دیتے ہوں گے۔

”اس کاپی کی مثال جب تم پر نکلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بچکات قلم کو پھرتے  
پٹے دیکھتے، صورت ماہ دوہلت کی سی اور کپڑے میلے، پائے پیر پیر، جوتی  
نولی۔“ (118)

علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں :

”اے میری جان یہ وہ دلی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے ہو۔ وہ دلی نہیں ہے،  
جس میں تم شعبان یک کی حویلی میں مجھ سے پڑھتے آتے تھے۔ وہ دلی نہیں  
ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا ہوتا ہوں۔ ایک کپ ہے  
معزول بادشاہ کے ذکر جو ہتھیہ اسفند ہیں وہ پانچ پانچ روپے میں پاتے ہیں،  
انٹ میں سے جو عزیزان ہیں وہ کتیاں اور جوا میں کتیاں۔“ (119)

خستہ و نرنگ، رنجور و دردمند: جدلیاتی نثر پارے

ہم اپنے بحث میں یہاں وہاں غالب کی نثر سے استفادہ کرتے آئے ہیں۔ لیکن غالب کی جدلیاتی وضع اور آزادی و وارستگی کی بحث میں بعض خطوط اس نوع کے ہیں کہ انہیں ان کی اپنی حیثیت سے لینے اور دیکھنے پر کھینے کی ضرورت ہے۔ کئی بار دوسرے سیاق میں آکر معناتی حصر اور حیثیت کسی اور پر چھائیں میں آجاتی ہے یعنی بے لوث نہیں رہتی۔ غالب اپنی شاعری میں تو حد کمال پر ملتے ہی ہیں، نثر میں بھی ان کی سحرکاری کا جواب نہیں۔ حالی نے ان کی نثر پر جو ٹکھ دیا ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ یہاں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ غالب کے تخلیقی ذہن کی حدیت جس طرح شاعری میں کارگر ہے اور معنی آفرینی و آزادی و وارستگی کا چراغاں کرتی ہے، ویسا ہی تخلیقی تعامل نثر میں بھی نہ انہیں ہے اور بعض نثر پارے تو تخلیقی کرشمہ کاری کا ایسا شاہکار ہیں کہ ان کو نگاہ میں رکھے بغیر غالب کی پوری تصویر سامنے آ ہی نہیں سکتی۔ غالب کی نثر ایک الگ دفتر ہے، اس سے پورا انصاف یہاں ممکن نہیں، فقط کچھ اشارے ہی کیے جاسکتے ہیں۔ غالب کی جادو جانی کا یہ پہلو بھی بہر حال نظر میں رہے۔ مدد خواہ ہم حالی سے لیں خواہ کسی دوسرے سے، بات اپنی رہیں گے۔

امراؤ گلے مرزا کے شاگرد تھے۔ کسی نے مرزا کو ان کی دوسری بیوی کے مرنے کا حال کھسا اور یہ بھی کہ اس کے چھوٹے چھوٹے بچے ہیں، اب تیسری شادی نہ کرے تو کیا کرے۔ ملاحظہ ہو مرزا کس طرح ایک دردناک مسئلہ کو مطلب کر دیتے ہیں اور اپنی جدلیاتی وضع سے لطف و انجسلا کا سامان بھی کر دیتے ہیں۔ یہ فقط شوخی و مزاح ہی نہیں، واقعی کیفیت و لکری بیچ بھی ہے:

”امراؤ گلے کے حال پر اُس کے واسطے دم اور اپنے واسطے رشک آتا ہے۔ اللہ

اللہ!! ایک وہ چیز کہ دو دو بار ان کی ہڈیاں کٹ چکی ہیں، اور ایک ہم ہیں کہ

ایک اوپر پچاس برس سے جو پھانسی کا پھندا گلے میں چڑا ہے تو نہ پھندا ہی ٹوٹتا

ہے، نہ دم ہی نکلتا ہے، اس کو سمجھاؤ کہ بھائی میرے بچوں کو میں پال لوں گا، تو

کیوں بلا میں پھنسا ہے۔“ (120)

جالی لکھتے ہیں کہ روزمرہ کی تاریخوں اور قطعوں کی فرمائشوں سے مرزا کا ناک میں دم رہتا تھا، وہ ان سے بہت چڑھتے تھے، دیکھیے کس طرح نفی و رد نفی سے کام لے کر صورت حال کو اپنے موافق کر لیتے ہیں۔ مادہ تاریخی نکالنے سے بھاگتے تھے، مکتوب الیہ کو لا جواب کرنے کا انداز دیکھیے :

”ایک بار نواب علاء الدین خان مرحوم نے اپنے لڑکے کی ولادت کی تاریخ اور اس کے تاریخی نام کی فرمائش کی۔ اس کے جواب میں لکھتے ہیں : ”شیر اپنے بچوں کو فکار کا گوشت کھاتا ہے، طریق صید انگلی سکھاتا ہے۔ جب جوان ہو جاتے ہیں آپ فکار کر کھاتے ہیں۔ تم سنوڑ ہو گئے، حسن طبع خداوند رکھتے ہو، ولادت فرزند کی تاریخ کیوں نہ کہو؟ ام تاریخی کیوں نہ نکال لو؟ کہ مجھ پر غزوہ، دلی مردہ کو تکلیف دے۔ علاء الدین خان میری جان کی قسم!! میں نے پہلے لڑکے کا جو اسم تاریخی انعم کر دیا تھا، اور وہ لڑکا نہ جیا، مجھ کو اس انعم نے گھبرا ہے کہ وہ میرے دوست طالع کی تاشیر تھی۔ میرا صندوق بیتا نہیں، نصیر الدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں بجل دیے۔ واجد علی شاہ عین قصیدوں کے قائل ہوئے، بحر نہ سمجھ سکے۔ جس کی مدح میں دس ہیں قصیدے کہے گئے وہ عدم سے بھی پرے پہلچا۔ صاحب ذہانی خدا کی امیں تاریخ ولادت کیوں گا نہ نام تاریخی (اصول) کا۔“ (121)

ہر گو پال تفتہ فرمائشوں پر فرمائشیں کرتے تھے۔ ایک دفعہ کہیں تفتہ نے یہ لکھا کہ آپ نے بہسب ذوقی سخن کے اصلاح اشعار منظور فرمائی تھی۔ اس کے جواب میں لکھتے ہیں :

”لا حول ولا قوہ، کس شعور نے بہسب ذوقی شعر کے اشعار کی اصلاح منظور رکھی؟ اگر میں شعر سے بیزار نہ ہوں تو میرا خدا مجھ سے بیزار۔ میں نے تو بطریق قہر و رویش بہانہ درویش لکھا تھا، جیسے ابھی جوہر بُرے خاندان کے ساتھ مرنا بھرتا اختیار کرتی ہے، میرا تمہارے ساتھ وہ معاملہ ہے۔“ (122)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان سب نثر پاروں میں غالب جس منطق کو بروئے کار لاتے ہیں وہ جدلیاتی وضع پر قائم ہے اور دار کو دار سے یا بات کو بات سے پلٹ کر بے مرکز کردیتی ہے۔ حاتم علی نیک مہر کے نام مرزا کے بعض خط بہت دلچسپ اور مشہور ہیں اور مرزا کے

خاص انداز و اسلوب میں ہیں۔ ان کی محبوبہ پتلا جان کا انتقال ہو گیا، انھیں تعزیت کا خط لکھا اور دلجوئی کی، کچھ زیادہ اثر نہ ہوا۔ تو یہ گلشنی گفتار دیکھیے۔ اس کا شمار مرزا کے شاہکار خطوط میں ہوتا ہے، جنت کے بارے میں مرزا کے خیالات معلوم ہیں، مگر جس طرح مغفرت اور حور و قصور کی رو تکمیل کی ہے، بیدل کی چھوٹ صاف پڑ رہی ہے۔ اردو قاری میں شاید ہی کوئی دوسرا ہو جس نے ایسی آہوار، جدلیات اساس، گلشن اور آزاد کی شعرا نثر لکھی ہو :

”مرزا صاحب ہم کو یہ باتیں پسند نہیں جنہیں ہر کی مر ہے۔ یہاں ہر کی عالم رنگ و بو کی میری۔ ابتدا سے شباب میں ایک مرحلہ کامل نے یہ نصیحت کی تھی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مبالغہ فحش و فحور نہیں، ہیں، کھاؤ، حوڑے اڑاؤ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی کبھی ہو، شہد کی کبھی نہ ہو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کبھی شک افطانی؟ کہاں کی مرثیہ خوانی؟ آزادی کا شکر بجاؤ، ظلم نہ کھاؤ۔ اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو پتلا جان نہ کسی ننگا جان کی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگی اور ایک قصور اور ایک حور ملی، افسوس ہادیانی ہے اور اسی ایک ایک بہشت کے ساتھ زندگانی ہے، اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجرن ہو جائے گی، طبیعت کیوں نہ گھمرائے گی۔ وہی زمر دین کاغ اور وہی طوئی کی ایک شاخ۔ چشم بدور وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ کہیں اور دل لگاؤ۔“ (123)

آخری زمانے میں بہت تنگدست رہنے لگے تھے اور شراب بھی بند ہو گئی۔ نواب علاء الدین خاں نے جن سے نہ خاص مراسم تھے معلوم کرنے کو خط لکھا اور مرزا کی نازک مزاجی کا لحاظ کرتے ہوئے اپنی طرف سے نہیں، مولوی حمزہ خاں کی طرف سے بطور نصیحت مرزا کو حافظ کا یہ شعر لکھا، چوں کہ ہمدی حافظ از سیکندہ جہوں شو۔ اس نے گویا دیکھتی رنگ پر ہاتھ رکھ دیا۔ یہ نثر پارہ بھی یادگار ہے اور بین السطور اس میں جو جدلیاتی برقیات رواں دواں ہے، نثر میں اس کی نظیر نہیں :



”بہائی کو سلام کہتا اور کہتا کہ صاحب وہ زمانہ نہیں ہے کہ ادھر تھرا داس سے قرض لیا ادھر وہ پاری مل کو چاہا، ادھر خوب چھو چین شکھ کی کوٹھی ہالوئی، ہر ایک پاس تمسک موری موجود تھو لگاؤ اور چانو د سول د سود۔ پاسو روپے آٹھ آنے کلھری کے، سو روپے رام پور کے، قرض دینے والا ایک میرا غلام کا، وہ سود ماہ بہ ماہ لیا چاہے، سول میں قسط اس کو دینی پڑے، آگم نکس جہا چکیدار جہا، سود جہا، سول جہا، بی بی جہا، بچے جہا، شاگرد چہر جہا، آندہ وی ایک سو پاسو، تنگ آگیا، گزرا مشکل ہو گیا، روزمرہ کا کام بند رہنے لگا، سوچا کہ کیا کروں؟ کہاں سے کھانکھ نکالوں؟ قہر درویش، بھان درویش۔ صبح کی حمیرہ مڑو، چاشت کا گوشت آدھا، رات کی شراب و کباب متوقف۔ میں بائیس روپے مہینہ بچا، روزمرہ کا خرچہ چلا۔ یادوں نے بچھا حمیرہ و شراب کب تک نہ پورے گئے؟ کہا گیا کہ جب تک وہ نہ پلائیں گے۔ پوچھا کہ نہ پورے گئے تو کس طرح چورے؟ جواب دیا کہ جس طرح وہ جلائیں گے۔ ہارے مہینہ پورا نہیں گزرا تھا کہ رام پور سے علاوہ چھ مقررہ کے اور روپیہ آگیا قرض مقسط ادا ہو گیا۔ مقررہ رہا، خیر رہا۔ صبح کی حمیرہ، رات کی شراب جاری ہو گئی۔ گوشت پورا آنے لگا۔ چونکہ بھائی نے چھ مقررہ اور بھائی پوچھی تھی اُن کو یہ عہدہ پڑھا دینا اور حوزہ خاں کو بعد سلام کہتا (124)“

اس کے بعد جس شدت اور انتہا سے مولوی حمزہ صاحب کی طبیعت صاف کی ہے اور عقیدہ کا جو بکھان کیا ہے، نثر میں شاعری کی ہے۔ یہ نثر یا شاعری نہیں سحر طالع ہے، دلیل شاعرانہ کی مظلوم خیر جدائی قوت کا یہ عالم ہے کہ دوزخ کی آگ کا ایندھن بن کر جلنا گوارا ہے لیکن حافظ کا مصرع نہیں پڑھتی حافظ ازینکہ دیریں شو گوارا نہیں:

”اے بے خبر لذت شراب دام دادیکھا ہم کو یوں پلاتے ہیں۔ ہدیے کے بیجوں کے لوطوں کو پڑھا کر مولوی مشہور ہونا اور رساں ابوحنیفہ کو دیکھنا اور مساکن جیض و خاں میں غلط مارنا اور ہے اور عرقا کے کلام سے حقیقت حق وحدت وجود کو اپنے دھنیں کرنا اور ہے۔ مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشرک جانتے ہیں۔ وہ مشرک ہیں جو مسیحا کو نبوت میں خاتم المرسلین کا شریک گردانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو مسلمانوں کو ایمان احمد کا ہسر مانتے ہیں۔

دورخ اُن لوگوں کے واسطے ہے۔ میں موصوفہ خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لا ایلہ الا اللہ کہتا ہوں؛ اور دل میں لا موجود الا اللہ، لا موشر فی الوجود الا اللہ سمجھا ہوا ہوں۔ انھیں سب واجب انتظام اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الامامت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت فتم ہوئی۔ یہ قسم المرتضیٰ اور رحمۃ اللعالمین ہیں۔ مطلق نبوت کا مطلق امامت اور امامت ذاتی بلکہ من اللہ ہے اور امام من اللہ علی علیہ السلام ہے ثم حسن ثم حسین اسی طرح تاحمدی موصوفہ علیہ السلام بریں و شتم ہم بریں بگذردم ہاں اتنی بات اور ہے کہ لہجہ اور ذہن کو مردود اور شراب کو حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتے ہوں۔ اگر مجھ کو دورخ میں ڈالیں گے تو میرا جانا مقصود نہ ہوگا بلکہ میں دورخ کا اپنا من ہوں گا اور دورخ کی آجی چیز کروں گا، تاکہ مشرکین نبوت مصطفیٰ و امامت مرتضوی اس میں بلیں۔ سنوا مولوی صاحب تم نے گے قاتوں میں ایک شعر حافظ کا حفظ کیا 'چوں بے شدی حافظ از سیکدہ بیرون شو...' اور پھر پڑھتے ہو اس کے سامنے کہ اس کی نظم کا دفتر حافظ کے دیوان سے 'دچند سر چند ہے، مجموعہ نظر جداگانہ اور یہ بھی لحاظ نہیں کرتے کہ ایک شعر حافظ کا یہ ہے اور ہزار شعر اس کے مخالف ہیں۔' (125)

لیکن پے پے مصائب کے بعد وہ لمبے بھی آئے ہیں جب وہ اپنی ذات کے رو برد ہوئے ہیں اور اپنا غیر بن کر اسے پاش پاش کیا ہے۔ یہ بھی جدلیاتی موقف ہے کہ یہاں وہ خود اپنے امراء ہیں اور ذات کا دامن ذات کے ہاتھ میں ہے اور ذات کی کشائش ذات سے ہے۔

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی، اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ جو ذکر مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دان ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اپ تو قرعہ داروں کو جواب دے۔ سچ تو یہی ہے کہ غالب کیا مرا بڑا اظہر مرا بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہ تعظیم (جیسا بادشاہوں کو بعد اُن کے جنت آرام گاہ و عرش نشین خطاب دیتے ہیں) چونکہ یہ اپنے کو شاہ قمر و سخن چاہتا تھا مقرر اور ہادیہ زاد یہ خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئے ہم العادل بہادر!!

ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرضدار بھوک مٹا رہا ہے۔ میں اُن سے پوچھ رہا ہوں 'تمہی حضرت لوط صاحب! لوط صاحب کیسے اولیٰ نصاحب! آپ سلجھتی اور افراسیابی ہیں' یہ کیا ہے حتمی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اُسو، کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا بے عزت، کوٹھی سے شراب، گندمی سے گلاب، بڑا سے کپڑا، میوہ فروشی سے آم، صراف سے دام، قرض لیے جاتا ہے یہ بھی تو سوچنا ہوتا کہیں سے دوں گا۔' (126) (عام قربان علی بیگ سالک)

خشی ہر گوپال تفت کے نام درج ذیل خط اپنی نوعیت کا واحد خط ہے۔ اس کے اور غالب کی اس غزل کے جسے ہم نے آخری غزل قرار دیا ہے، داخلی حکیر خیالی تقریباً ایک سے ہیں۔ کچھ نثر اداسی کے تسکین گئے ہیں مگر اصلاً عالم هست و بود سے درا کی کیفیت ہے۔ جس خانے میں میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ یار جانی ہر چیز وہم ہے اور شاید یہ وہم بھی وہم ہے، آگے چل کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے۔ یہ آزادی یا آزادی کلی لیکن لائے اعظم کے ادراک کا احساس ہے، یا کچھ اور، کچھ بھی کہنا مشکل ہے:

”تم متفق حق کر رہے ہو اور میں متفق خدا میں مستغرق ہوں۔ پہلی دنیا کے علم اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور مبہوم جانتا ہوں۔ دست بر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت و دکار ہے باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور سحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نام آور ہوئے تو کیا اور گناہم بنے تو کیا۔ کچھ معاش ہو کچھ صحت جسمانی، باقی سب وہم ہے۔ اسے یار جانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اسی پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے، اور دہر معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم ہیرگی میں گزر جاؤں۔ جس خانے میں میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ ہر کسی کا جواب مطابق سوال کے دیے جاتا ہوں۔ لیکن سب کو وہم جانتا ہوں۔ یہ دریا نہیں ہے سراب ہے، آستی نہیں ہے چدار ہے۔ ہم تم دونوں اچھے خاصے شاعر ہیں۔ مانا کہ سعدی و حافظ کے برابر مشہور ہوئے، ان کو شہرت سے کیا حاصل ہوا کہ ہم کو تم کو ہوگا۔“ (127)

### معروض مثال میں وسعت بریدہ اور آج

آخری عمر میں غالب نے شاعری تقریباً ترک کر دی تھی۔ اب وہ صحیف و نزار ہو چکے تھے۔ انسان کے مقدور اور شہدائے کا مقابلہ کرنے والی ان کی تخلیقیت اور انسانی آزادی کا دفاع کرنے والی ان کی جدلیاتی روش و جس مزاج پر سایے لیز رہے تھے۔ دلی تباہ و برباد ہو چکی تھی۔ یہاں چو لھے جل اٹھے تھے اور چراغ روشن ہو گئے تھے، لیکن مسلمانوں کے گھر کے گھر سونے اور اچاڑ پڑے تھے :

مسلمانوں کے یہاں کا ہوا غل جیتے ہے جوگ بایا اور دہلی  
نکس باقی نہیں ہے سلطنت کا مگر ہاں نام کو اورنگ زیبی (128)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا مصیبت اور آزمائش کے اس زمانے میں غالب کے ہندو دوستوں اور حامدوں نے حتی الامکان ان کا خیال رکھا۔ مرزا ہرگوپال تفتہ، جواہر سنگھ جوہر، شیو جی رام برہمن، ہیرا سنگھ، بہاری لال مشتاق اور بانسکد بے مبر خاص شاگردوں میں تھے جنہوں نے نگہبازی اور خدمت میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ (129)

بیارے لال آشوب جن کا تعلق نوڈرل کے خاندان سے تھا، اور جو ٹھکے تعلیم میں اونچے عہدوں پر رہے تھے، غالب کے خاص احباب میں تھے۔ وہ لٹری سوسائٹی دہلی کے سکریٹری تھے۔ ذیل کا قطعہ جو زندگی کے آخری برسوں میں سوسائٹی کے رسالے میں شائع ہوا (1867) غالب دہلی لٹری سوسائٹی کے لیے لکھا گیا تھا۔ (130)

ہندوستان کی بھی سب سرزمین ہے  
جس میں دفا و سر و صبت کا ہے دہر  
جیسا کہ انقلاب لقا ہے شرق سے  
اخلاص کا ہوا ہے اسی ملک سے ظہور  
ہے اصل حکم ہم سے اور اس زمین سے

پایا ہے سب جہان میں یہ مجدد دور دور (131) (1867)

زندگی بھر کے دکھوں سے چور غالب مولوی عبدالرزاق شاکر کے نام کم عمری کے اس شعر کو حسب حال پا کر لکھتے ہیں :

”یہ مرشد“

اک شیخ ہے دلیل سر سو خوش ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ نغمہ ہے، شبِ غم کا جوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، غصہ، غم، ناہیوا، گویا غلط ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیلِ مع کی بود ہے، یعنی بھیجی ہوئی شیخ، اس راہ سے کہ شیخ و چراغِ مع کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ مع ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے تامل اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علما سب معِ مویہ ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔“ (132)

اسی زمانے کا عبدالغفور نساج کے نام کا خط ہے:

”اب نہ فاری کی فکر نہ اردو کا ذکر، نہ دنیا میں توقع، نہ عقلمندی کی امید۔ میں ہوں اور اندوہِ ناکامی چاؤید۔“

چشم کشودہ اللہ یہ کردار ہاے من

زائیدہ چاہیدم و از رفتہ شرمسار

(میرا کردار جیسا بھی ہے سب کی نظر میں ہے، میں مستقبل سے ناامید اور ماضی سے شرمسار ہوں)

ایک کم ستر برس دنیا میں رہا، اب اور کہاں تک رہوں گا؟ ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا، ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کی سو بیت کا، تین رسالے ستر کہ یہ پانچ نسخے مرتب ہو گئے۔ اب اور کیا کہوں گا؟ مداح کا صلہ نہ ملے، غزل کی داؤد نہ پائی، ہزارہ گوئی میں ساری عمر گزائی۔ جنول طالبِ علمی علیہ الرحمۃ:

لب از مفلحن چنان ہستم کہ کوئی

دکن بر چہرہ نہ لے یوں بہ شد (133)

(میں نے جگہ کہنے سے اپنے ہاتھوں کو لی لیا ہے، میرا دکن گویا چہرے پر ایک رقم تھا جو لبر گیا)

آخری برسوں کی دردناکی پر پری گارنا نے جو تہرہ کیا ہے اس سے غالب کی جدائی وضع اور آزادی کی حرید تصدیق ہوتی ہے :

”غالب کی زندگی کے آخری ایام سب و شتم کی حد تک پہنچ جانے والی تھیں کہ اس ہنگامے سے انتہائی بے لطف رہے جو قاطع برہان پر برپا کیا گیا۔ گویا کسی کے ہمارک ہاتھوں نے وہ گھڑی کھول دی ہو جس میں ساہتہ بہتان تراشی اور سب و شتم کے بھوت بند تھے۔ غالب کے پاس مکالمہ غلط آنے لگا۔ جن میں ان کو مادی شراب طور اور بد مذہب کے القاب سے نوازا جاتا تھا، عذاب و دوزخ سے ڈرایا جاتا تھا اور پختہ در پختہ ان کے سارے خاندان کو گالیوں کا نشانہ بنایا جاتا تھا۔ عبادت کی ناکامی، ظلم و تشدد، روشن و داغ لوگوں کے چٹائی پانے اور تہ و بردار ہو جانے کی وجہ سے دلی کے مسلمان معاشرے پر طاری حدود و انحطاط کے ماحول میں اس طرح کا رد عمل ایسا کچھ خلاف توقع بھی نہیں تھا۔ غفلت پسندی کا نہ ختم ہونے والا گھبراہٹ پیدا ہوا تھا۔ ... ان حالات میں متعصب عوام القاس کے دل و دماغ پر سحرانی کرنے والے مذہبی پیشواؤں کے لیے اسلام کے احتضار ... کا غور بلند کرنا بالکل فطری امر تھا۔ اس زمانے میں جسمانی اعتبار سے لوٹنے ہوئے ی سہی، لیکن آزادی ملی پر قائم اور عقل انسانی اور امید صبح پر مضبوطی اور مستقل حراشی سے یقین رکھنے والے عظیم انسان کی شخصیت اس امور کے لیے کیسا چیلنج ثابت ہوئی ہوگی اس کا اندازہ لگانا ایسا کچھ مشکل نہیں ہے۔“ (134)

مولوی حبیب اللہ خاں دکا کو لکھتے ہیں :

”میرے محبت، میرے محبوب اتم کو میری خبر بھی ہے۔ آگے ناواقف تھا۔ اب ہم جان ہوں۔ آگے بہرا تھا اب اندھا ہوا چاہتا ہوں، رحمت و ضعف اصر، جہاں چار سطری لکھیں انگلیاں لمبی ہو گئیں۔ حروف سوچنے سے رہ گئے، اکہتر برس جیا، بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں مہینوں اور دنوں کی ہے۔“ (135)

حق آں گری ہنگامہ کہ دارم بیناس

اے کہ در بزم تو نام بہ چراغ دم صبح

(جس گری بنگار کا مجھے حق تھا کاش کوئی اسے پہچانتا، اسے کہ تھادی بزم میں  
میں چراغ دم صبح کی مانند رہوں جس کو آخر جھج جاتا ہے)  
غالب کو اپنی ذات اور حرف کی صداقت پر اعتماد کی وجہ سے بہت پہلے سے یہ  
احساس تھا کہ میری شاعری کی قدر اس دنیا میں میرے گزر جانے کے بعد ہوگی۔ یہ اشعار  
چشمیں کوئی اور اعجاز کا درجہ تو رکھتے ہی ہیں، ان کا ایک ایک لفظ غالب کی آزادگی اور  
جدائی تعلقاتی افتاد و نہاد کا منہ بولا ثبوت بھی ہے:

تا ز دیوانم کہ سرمست سخن خواہد شدن  
ایں سے از قلوب خریداری کہن خواہد شدن  
کس کو کہم را در عدم ادب قبولے بودہ است  
شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن  
(میری شاعری کی شراب خریداروں کے قلوب سے پانی ہو کر تند و جیز ہو جانے گی  
تاکہ آنے والے سخن شناس اس کے نشے سے سرمست ہو جائیں۔ میری قسمت  
کے ستارے کو بھی عدم میں ادب قبولی نصیب رہا ہے چنانچہ میری شاعری کی  
قدر اس دنیا میں میرے مرے کے بعد ہوگی)

اسی غزل میں غالب نے پیش بینی کے انداز میں یہ بھی کہہ دیا تھا:

حرف حرف در مذاق قدر جا خواہد گرفت  
دنگاہ ناز شیخ و برہمن خواہد شدن  
(میرا ایک ایک حرف مذاق قدر میں جگہ پائے گا لیکن قدر کو پسند آنے کا، نتیجہ یہ  
ہوگا کہ برہمن اس کو اپنے سوا حق سمجھے گا اور شیخ اپنے سوا حق خیال کرے گا، اور  
دونوں اپنی اپنی جگہ اس پر فخر کریں گے اور ایک دوسرے سے جھڑا کریں گے)

غالب کی وفات چند روز فروری 1869 کو ہوئی۔ غالب کی نماز جنازہ دلی دروازے کے  
باہر پڑھی گئی۔ حالی کا بیان ہے کہ جنازے کی مشابہت میں اہل سنت اور امامیہ دونوں فرقوں  
کے لوگ نیز شہر کے عمائدین اور ممتاز حضرات سب شریک تھے۔ ان کی تدفین کے وقت شیعہ  
سنی فرقوں میں اسی طرح کی ایک عقیدہ مندانه کشمکش پیدا ہو گئی جیسی بقول شیخ محمد اکرام:

”کبیر کی وفات پر ہندوؤں اور مسلمانوں میں ہونی تھی۔“ (136)

اور یہ بین مرزا کی جدلیاتی وضع اور آزادی کے مطابق تھا۔ شیعوں کی طرف سے کہا گیا کہ مرزا صاحب شیعہ تھے ہمیں اپنے طریقے سے تجویز و تحلیل کی اجازت دی جائے، لیکن نواب ضیاء الدین احمد خاں نے نہیں مانا اور تمام مراسم اہل سنت کے موافق ادا کیے گئے۔ غالب کی بے مثال آزادی اور وسیع ہمشربی کی اس سے بڑی مثال اور کیا ہو سکتی ہے، حالی لکھتے ہیں:

”ہمارے نزدیک بہتر ہوتا کہ شیعہ اور سنی دونوں مل کر یا علاحدہ علاحدہ ان کے جنازے کی نماز پڑھتے اور جس طرح زندگی میں ان کا برتاؤ سنی اور شیعہ دونوں کے ساتھ یکساں رہا تھا اسی طرح مرنے کے بعد بھی دونوں فرشتے ان کی حق گواری میں شریک ہوتے۔“ (137)

حالی کی اس رائے سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو لیکن زمانہ اپنے طریقے سے چلتا ہے۔ یہ کہنے سے ہمارا مقصد فقط غالب کی آزادی اور ان کی جدلیاتی وضع کو نشان زد کرنا ہے۔ مرزا نے شاعری کی طرح زندگی میں بھی حتی الامکان طرفوں کو کھلا رکھا، اس انتہا یا اس انتہا سب کو رد کیا، دانش و خرد، آزاد خیالی اور شرف انسانی کی سر بلندی پر کبھی سمجھوتا نہیں کیا، آخر تک نئی نوع انسان کی وحدت پر ان کا یقین غیر متزلزل تھا۔ انھوں نے سب سے برابر کا سلوک کیا۔ انھیں اندازہ تھا کہ یہ دنیا چھوٹے چھوٹے خانوں میں بنی ہوئی ہے اور ان کی موت بھی اس سے بڑی نہ ہوگی:

من آں غم کہ دمرم جہاں بزم غمورد

لفظان زہد و فریاد برہمن یاد آر

(میں وہ نہیں کہ میری موت سے دنیا میں ہنگامہ برپا نہ ہو، زہد بھی آہ و فغان

کد ہا ہے اور برہمن بھی نالہ و فریاد کر رہا ہے)

غالب نے صاحب عالم مارہروی کو نکسا تھا کہ میرے بعد کوئی میرا مرثیہ لکھے گا تو اس شعر کو بند قرار دے کر ترکیب بند لکھے گا:



رنگب عری و فخر غالب مرزا  
(138)

شیخ محمد اکرام بہا طور پر لکھتے ہیں:

”مرزا ایک آزاد و انسان تھے۔ ہماری زبان کا شاید ہی کوئی شاعر ہوگا جو اور اعززی، آزاد خیالی، وسیع انصافی اور خوشی و غرارت میں مرزا کے ہم پایہ ہو۔ جس بارگاہ میں غالب کی شخصیت جلوہ گر ہے وہاں گردنیں تعظیم و احترام سے جھک جاتی ہیں اور مرزا کے عظیم الشان ادبی کارناموں پر حسین و آفرین کے جذبات پیدا ہوتے ہیں، لیکن آپ اس بارگاہ سے صرف عقیدت و احترام کے خیالات ہی لے کر نہ جائیں بلکہ محبت و دوستی اور یار دہائی کے جذبات سے بھی متاثر ہوں گے۔ جو سچی یہاں صدیقین ہے وہ فقط پر شکوہ اور لائق احترام ہی نہیں، بلکہ عارے لاپ کی سب سے زیادہ مفساد اور خوش صحبت سستی بھی ہے۔ آپ خواہ کس شائق کے ہوں اور کس رنگ میں یہاں آئیں، وہ سستی آپ کے مازوروں اور درو دل سے واقف ہوگی اور آپ کی تسکین و آسودگی کا سامان کرے گی۔ یہ سستی کسی خاص طریقے کسی خاص روش میں متعبد نہیں، لیکن ہر راستے کے عقید و فراز اور ہر روش کے بیچ و لم سے واقف ہے۔ اُسے یہ کہنے کا حق ہے۔

مازداہنی خوشے دہرم کردہ اندھ  
نشدہ بر دانا و نادان می زخم (139)

(قدومت نے مجھے خرے دہر کا مازدان کیا ہے، میں نادان اور دانا دونوں پر نشدہ  
زن ہو سکتا ہوں)

غالب کی طبیعت میں آزادی و قلندری کی جو فقیدانہ اشال خصوصیات تھیں، وہ جہاں ان کے فکر کو ہدایاتی اساس فراہم کرتی ہیں وہاں ان کی شخصیت کو چاندنی مقناطیسیت (chansma) بھی عطا کرتی ہیں جو انھیں سب کے لیے قاطب قبول اور ہر اعزیز بناتا ہے۔ مرزا علاء الدین خاں خلائی کے نام ایک خط کی یہ چند سطریں مذہب و ملت کی دیواروں اور حد بندیوں سے بے نیاز، انسانیت سے بے پناہ محبت کرنے والے ایک عالی ہمت لیکن خستہ و زخمی محبت میں گرفتار عظیم انسان کی قلبی کیفیت اور دروندی اور آزادی کو ظاہر کرتی ہیں:

”قلندری و آزادگی و ایثار و کرم کے جو دوائی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے  
میں بقدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے۔ نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لاشی ہاتھ  
میں لوں اور اُس میں شرفی اور ایک نہیں کا لوٹا مع نوت کی روش کے انکا لوں  
اور عبادہ چاہل دوں، کبھی شیراز چاکلا، کبھی مصر میں جا ضمیر، کبھی بھگت چاہیچا۔  
نہ وہ دستگاه کہ ایک عالم کا ہزار ہاں بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے نہ  
سکی، جس شہر میں رہوں اُس شہر میں تو بھوکا بچ نظر نہ آئے۔ خدا کا مقہور، خلق  
کا مردود، بوڑھا، ناتواں، بیمار، فقیر، بکیت میں گرفتار، میرے اور مصلحت کلام و  
کمال سے قطع نظر کرو وہ جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود در بدر بھیک  
مانگے وہ میں ہوں۔“ (140) (13 فروری 1868)

اب تک کی تحقیق کے مطابق ذیل کی غزل مرزا کی آخری غزل ہے جو نواب  
امین الدین احمد خاں کے نام خط (3 مارچ 1867) میں ملتی ہے۔ (141) معنی آفرینی اور  
حسن کاری کی جدلیاتی روش گویا آخری دنوں تک قائم تھی، یہ شعر جیسے خون جگر سے لکھے  
گئے ہوں:

حکمت نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں  
میں دھبہ غم میں آہوے عیاد دیدہ ہوں  
نے سحر سے علاقہ نہ سافر سے واسطہ  
میں معرضی مثال میں دھبہ بُدیدہ ہوں  
جو چاہے نہیں وہ مری قدر و منزلت  
میں بوجہ عجب اول فریدہ ہوں  
ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ  
ہوں میں کلام نفخہ دے نا شنیدہ ہوں  
اہل ذریعہ کے سچے میں ہر چند ہوں ذلیل  
پہ حاسموں کے دمرے میں میں ہرگزیدہ ہوں  
پانی سے تک گزیدہ دارے جس طرح اسد  
ارتا ہوں آگے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اتصال سے تقریباً دو برس پہلے کہے گئے ان اشعار میں زندگی بھر دکھ جھیلنے والے ایسے انسان کی نوائے دردناک صاف ستائی دیتی ہے جس کی غیر معمولی ذاتی قوت نے باوجود شدید مصائب کے طلوعِ نفس اور آزادی سے ہاتھ نہیں اٹھایا۔ غالب جب دہشت ناک خیالی ہیکر نکالتے ہیں تو باطن کے الجھاب سے شدت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ سحر اور ساغر کا ایک دوسرے کا رد ہونا معمولہ کا حصہ ہے کہ دوائیا چلا آتا ہے لیکن طرقتی اس میں ہے کہ اول تو سحر کو بہ نسبت منکس ساغر سے ہم رشتہ کیا ہے کہ سحر کو بھی ہاتھ میں لیتے ہیں اور ساغر کو بھی، پھر اس توقع کو بھی رد کیا ہے کہ ہاتھ تو ہے ہی نہیں۔ ہاتھ تو کٹا ہوا ہے۔ مزید یہ کہ دسب بریدہ کے دردناک ہیکر خیالی کو استعارہ کیا ہے ذات سے جو بے دست و پا ہو چکی ہے۔ دہشت ناک کو منکرت شعریات کے رسوں میں 'بھیا نک' سے تعبیر کیا گیا ہے جو منزل لائے اعظم بھی ہے (مہاشوینہ) یعنی جہاں ہر روایتی 'علاقہ' اور 'واسطہ' نقشِ موبوم معلوم ہوتا ہے۔

وقت کی موج غوں سر سے گزر گئی، سورج ڈھلان سے چھے اتر گیا، لعل بدخشس کے ڈھیر جھوڑ گیا آفتاب۔ نہ سحر سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ، انسان معرضِ مثال میں دسب بریدہ ہے۔ مگر بے صوت آواز زندہ ہے، متن کی قوت معنی پروری کر رہی ہے، اور جب تک یہ خاکدانِ ارضی اپنے محور پر گردش میں ہے، غالب کا میکدہ خن عالم و عامی، عامی و متقی، زند و پارسا سب کے لیے کھلا ہے :

اوراقِ زندہ در تو شمع و گزشت

در لہجہ خن یکاں مستم و گزشت

(بحری قریم کتابِ وقت کا دہق تھی جو کہ گزر گئی، لہجہ شاعری میں بھی میں

یکانہ روزگار تھا وقت کے ساتھ وہ بھی گزر گیا)

لیکن غالب کی آواز زندہ ہے۔ غالب نے خود کو مندیپ گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب کی جدائیاتی فکر اکیسویں صدی کے، بعدِ جدید مزاج سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔ غالب جس گرمی نکالنا تصور کے لفظِ سنج ہیں، دیکھا جائے تو ان تصورات

کا زمانہ گویا اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر اور ادعائیت کے خلاف ہے، نیا مزاج بھی مقتدوں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہاپانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کھیں آج اٹھائی ہے، غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیخزل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی جھکناٹ ادعائیت، جکڑ بندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی بے لوث آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاط قدر اول ہے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشاویگی اور آزادی کا راستہ ہے۔ آج کا سب سے بڑا خلیج انسانیت کی آزادی، برہمنی اور تکشیریت کا تحفظ ہے۔ اس منظر نامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، آزاد خیالی اور وسیع البشریتی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ زندگی ایک متناقض ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور شاعری ہے اس کی کوئی دوسری نظیر نہیں۔

گردشِ ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے  
آنسو دانی یک دیدۂ حیراں مجھ سے



میں ہنسم دا کشادہ و گلشن نظر فریب  
 لیکن عہد کہ طغتم خوشید دیدہ ہوں  
 پیدا نہیں ہے اصل نیک و تازہ جنتو  
 باہر مویج آب زبان نریدہ ہوں  
 میں بے ہنر کہ جہر آئیدہ تھا عہد  
 پاسے نگاہ طلق میں خار خلیدہ ہوں  
 دیتا ہوں کشمکش کو سخن سے سرچش  
 مضرب تار ہائے گلے نریدہ ہوں  
 ہوں گری نکاح محو سے نغمہ سنج  
 میں عذاب کشی ناگزیرہ ہوں

تھے ظہوری و عرفی و طالب  
اپنے اپنے زمانے میں طالب  
نہ ظہوری ہے اور نہ طالب ہے  
اسد اللہ خاں طالب ہے

## حواشی

- 1 اردوئے معلیٰ (2)، ص 672-674
- 2 یادگار، ص 17، آپ حیات، ص 494
- 3 مہر ٹھکڑ، یادگار، ص 314
- 4 ترجمہ اسماء فاروقی
- 5 یادگار، ص 255، 377
- 6 ایضاً، ص 13
- 7 ایضاً، ص 13
- 8 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1127، نظام مولوی ضیاء الدین خاں ضیاء دہلوی
- 9 شیخ محمد اکرام، ص 27-28
- 10 اردوئے معلیٰ (1)، ص 517
- 11 قاضی مہدالودود، غالب پر حیثیت تحقیق، ص 324
- 12 یادگار، ص 88
- 13 شیخ محمد اکرام، ص 318
- 14 شعرا لکھ، جلد سوم، 65-70، ص 61-62
- 15 شفیق، نگہی زائی، چمنستان شعراء، مرتبہ مولوی مہدالکھ، اورنگ آباد 1928، ص 102
- 16 شیخ محمد اکرام، ص 402
- 17 ایضاً، ص 320
- 18 ایضاً، ص 321
- 19 ایضاً، ص 27
- 20 مہدالکھ، ص 127
- 21 شیخ محمد اکرام، ص 317
- 22 ایضاً، ص 318
- 23 یادگار، ص 264
- 24 شیخ محمد اکرام، ص 322؛ یادگار، ص 201

- 25 ایضاً، ص 319-320
- 26 ایضاً، ص 318-322
- 27 خورشید الاسلام، ص 7
- 28 شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، ص 290
- 29 تذکرۂ غوثیہ، بحوالہ شیخ محمد اکرام، ص 141-142
- 30 پری گارنا، ص 81؛ ترجمہ سکویہ احمد علوی، ص 133
- 31 اردوئے معلیٰ 2، ص 505
- 32 مالک رام، ص 317-312
- 33 وارث کرمانی، ص 90
- 34 ترجمہ سکویہ احمد علوی، ص 162؛
- 35 محمود صدیقی، بنام عبدالرزاق شاکر، ص 176
- 36 پری گارنا، ص 204
- 37 وارث کرمانی، ص 49، 50
- 38 قاضی عبدالودود، "باوجود غالب کی اولین روایت"، ایم آر اے مسلمانی، جلد اول، 1948ء، بحوالہ
- غالب بہ حیثیت محقق، ص 45
- 39 وارث کرمانی، ص 54
- 40 اردوئے معلیٰ (3)، ص 880، بنام ہرگوپال تھپتہ
- 41 یادگار، ص 78
- 42 اردوئے معلیٰ (3)، ص 892
- 43 پرسکول اکٹھیر، ص 76-60
- 44 یادگار، ص 81
- 45 ایضاً، ص 53-48
- 46 ایضاً، ص 60
- 47 ایضاً، ص 68؛ رضا، ص 411
- 48 ایضاً، ص 69
- 49 ایضاً، ص 69-68



- 50 کافی داس کچتا رضا، ص 459: ظلیق انجم، غالب اور شاہی تیمور یہ ص 96
- 51 شیخ محمد اکرام، ص 123
- 52 یادگار، ص 70
- 53 ایضاً، ص 71
- 54 ایضاً، ص 71-73
- 55 ایضاً، ص 242-248
- 56 پری گارنا، ص 240، 239
- 57 رضا، ص 410
- 58 یادگار، ص 26-27
- 59 شیخ محمد اکرام، ص 97
- 60 کلیات نثر غالب (فاری)، مالک رام، ص 65-67
- 61 یادگار، ص 224
- 62 تفصیل کے لیے دیکھیے، کام عاصی دہلوی، ص 263-264: نقوش آزاد، ص 270-282:
- ”غالب کا حافظہ اسیری“، تاریک، کاغذ آتش زدہ، ص 23-45
- 63 نقوش آزاد، ص 283: شیخ محمد اکرام، ص 106
- 64 یادگار، ص 28: نقوش آزاد، ص 283
- 65 وارث کرمانی، ص 70
- 66 یادگار، ص 27-28
- 67 پری گارنا، ص 268
- 68 یادگار، ص 303-304
- 69 ایضاً، ص 305-308
- 70 ایضاً، ص 307-308
- 71 ایضاً، ص 67، 269
- 72 شیخ محمد اکرام، ص 103
- 73 وارث کرمانی، ص 48
- 74 یادگار، ص 76

75	پری گارنا، ص 283
76	حیات جاوید، ص 73 حاشیہ، مانگ رام، ص 147
77	الہلال، 17 جن 1914، نکالہ شیخ محمد اکرام، ص 147
78	نامہ ہائے قاری غالب، مرتبہ و مترجمہ پرتو دہلیہ، کراچی 1999
79	اردوئے معلیٰ (سوم)، ص 940
80	پری گارنا، ص 184
81	ایضاً، ص 188-190
82	عبدالغنی، ص 90
83	ایضاً، ص 93
84	یار نگار، ص 60، 160
85	ایضاً، ص 164
86	ایضاً، ص 87
87	ایضاً، ص 60
88	رضا، ص 451
89	یار نگار، ص 161
90	ایضاً، ص 12
91	ایضاً، ص 68
92	ایضاً، ص 66
93	ایضاً، ص 68
94	ایضاً، ص 63
95	ایضاً، ص 62
96	ایضاً، ص 44
97	ایضاً، ص 61
98	ایضاً، ص 38
99	ایضاً، ص 65
100	ایضاً، ص 65

- 101 ایضاً، ص 62
- 102 ایضاً، ص 49
- 103 ایضاً، ص 29
- 104 ایضاً، ص 17؛ رضا، ص 488
- 105 اردو کے معنی، ص 363
- 106 یادگار، ص 105
- 107 امتیاز علی عرشی، نکاتیب غالب، ص 6، 80، 121
- 108 رضا، ص 443
- 109 پری گارنا، ص 292
- 110 یادگار، ص 36
- 111 ایضاً، ص 37
- 112 امتیاز علی عرشی، ص 437، تاریخ "غالب اور سندھان" ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص 427-452
- 113 اردو کے معنی، ص 249
- 114 تاریخ - ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص 432-433
- 115 اردو کے معنی، ص 58
- 116 اردو کے معنی (2)، ص 758؛ رضا، ص 470
- 117 اردو کے معنی، ص 91
- 118 ایضاً، ص 51
- 119 ایضاً، ص 318
- 120 اردو کے معنی (1)، ص 153
- 121 یادگار، ص 83
- 122 ایضاً، ص 57
- 123 اردو کے معنی (2)، ص 499
- 124 یادگار، ص 162-163
- 125 اردو کے معنی (2)، ص 812

- 126 ایضاً، ص 614، بنام قربان علی، ایک سالک
- 127 اردوئے معلیٰ (3)، بنام نقتہ (1869)، ص 894
- 128 دہلی سے مراد کالی دیوی ہے۔ زمانہ فکر بعد از 1857 (کالیداس گپتا رضا، ص 67 اور 470)
- 129 علامۂ غالب، ص 54، 63، 78، 105 اور 266؛ شیخ محمد اکرام، ص 144، نیز 192، 194
- 130 رسالہ دہلی سوسائٹی، شمارہ تیسرا، احوال غالب، ص 172-192
- 131 کالیداس گپتا رضا، ص 489
- 132 غور بھری (علی گڑھ)، ص 155
- 133 اردوئے معلیٰ (1)، ص 396، بنام عبدالغفور نساخ
- 134 ہری گارنا، ص 345-346
- 135 اردوئے معلیٰ، ص 28
- 136 شیخ محمد اکرام، ص 201
- 137 یادگار، ص 90
- 138 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1015
- 139 شیخ محمد اکرام، ص 411-414
- 140 اردوئے معلیٰ (2)، ص 763 (13 فروری 1865)
- 141 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1113

# کتابیات

ابو محمد سحر

”دیوان غالب، وید مقدس اور بجنوری“

مشمولہ: غالبیات اور ہم

بھوپال 1994

امیری فیروز کوئی

دیوان صائب

ایران 1345

آرزو، مختار الدین احمد، ڈاکٹر

احوال غالب

علی گڑھ 1953

آرزو، مختار الدین احمد، ڈاکٹر

نقد غالب

علی گڑھ 1958

آزاد، مولانا ابوالکلام

نقش آزاد

لاہور 1959

آزاد بکرای

خزائن عامرہ

کانپور 1909

آزاد، محمد حسین

آپ حیات

شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لوہاری دروازہ

لاہور 1950

بافر مہدی

”غالب اور تفکیک“

نیا ورق (ممبئی)، مارچ 1997

بجنود، سید وحید الدین دہلوی

مرآۃ الغالب

عائشہ بک ڈپچ

کلکتہ 2000

بیدل، عبدالقادر

کلیات ابوالعافی میرزا عبدالقادر بیدل

جلد اول، غزلیات، کابل 1341 شمسی

جلد دوم، ترکیب بند، ترنجم بند، قصائد، قطعات، رباعیات، کابل 1342 شمسی

جلد سوم، عرفان (1-424)، ظلم حیرت (1-140)، طور معرفت (1-50)

محبہ اعظم (1-240)، کابل 1342 شمسی

جلد چہارم، نقد بیدل، صلاح الدین سلجوقی، کابل 1343 شمسی

پری گارنا، نتالیا

مرزا غالب

(روسی سے ترجمہ: اسامہ فاروقی)

حیدرآباد 1997

حالی، الطاف حسین

یادگار غالب

شیخ مبارک علی انحدرون لاہوری دروازہ

لاہور، سنہ ندارد

حالی، الطاف حسین

حیات جاوید

طبع اول 1900، طبع نو 1982

حقیری

مشغولی بازوئیں کام کنڈلا

مرتبہ، یوگ دھیمان آہوجہ

دہلی 1965

حمید احمد خاں

”غالب اور ہیدل“

مضمون: مرقع غالب

لاہور، سنہ ندارد

حدیثہ بیگم

نقد بجنوری

نئی دہلی 1984

خلیق انجم، ڈاکٹر

غالب اور شاہان تیموریہ

دہلی 1974

خلیق انجم، ڈاکٹر

غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ

نئی دہلی 2005

خواجہ عباد اللہ اختر

بیدل

لاہور 1952

غورشیہ الاسلام، ڈاکٹر

غالب، تقلید و اجتہاد

علی گڑھ 1979

خوشگو، بندرگاہن داس

سفینہ خوشگو (دفتر دوم)

چاپ اول، تہران 2011

صحیح و کٹر سید کلیم اصغر

زور، سید محی الدین قادری، ڈاکٹر

”عبدالرحمن بجنوری“

مضمون: مشائخ سید محی الدین قادری زور

مرتب، سید رفیع الدین قادری

حیدرآباد 2003

سہا محب دی

مطالب الغالب

شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لاہوری دروازہ لاہور 1923

طبع چہارم (نکسی) بھوپال 1998

سید حامد حسین

”عبدالحق اور دیوان غالب“

آج کل (دہلی)، فردری 1999



سید عبداللہ، ڈاکٹر

ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ

دہلی 1942

شبلی نعمانی

شعرا لعم (حصہ اول تا پنجم) نوشتہ 1908-1913، (طبع 1818-1908)

جلد اول (عباس مروری سے نکلی تک) اعظم گڑھ 1986

جلد دوم (فرید الدین عطار سے حافظ تک) اعظم گڑھ 1983

جلد سوم (فغانی سے کلیم تک) مقبول اکیڈمی، لاہور 1988

جلد چہارم (امیران میں شاعری کا آغاز) اعظم گڑھ 1986

جلد پنجم (قصیدہ، غزل، عشقیہ و صوفیانہ شاعری) اعظم گڑھ 1921

شعبہ احمد خاں غوری

”غالب کے نظریہ وحدت الوجود کے باعث“

اردو معلیٰ غالب نمبر، حصہ سوم

دہلی، فروری 1989 (طبع نو 2011)

شفیق، بھی خرائن

چندستان شعرا

مرتب، مولوی عبدالحق

اورنگ آباد 1928

شیخ محمد اکرام

غالب نامہ

سرفراز قوی پریس

لکھنؤ، سنہ نداداد

ضمیر علی بدایونی

”مرزا عبدالقادر بیدل — سائنسیاتی فکر کا پیشرو“

الفاظ، علی گڑھ

عاصی، کنستام لال

کلام عاصی

دہلی، بعد 1885

عبدالرحمن بجنوری

محسن کلام غالب

انجمن ترقی اردو (ہند)

علی گڑھ 1952

عبدالحق

فیض بیدل

لاہور 1982

عظمیٰ قرمان

”ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری، محسن کلام غالب اور نسخہ حمید یہ“

قوی زبان (کراچی)، فردری 2000

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب جدید

المعرف بہ نسخہ حمید یہ، مرتبہ، مطلق محمد انوار الحق

بہوپال 1921

(طبع نو، کنستام 1982)

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب

نسخہ: عرشی، مرتب، امتیاز علی عرشی

علی گڑھ 1958

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب بخط غالب (نسخہ: عرشی زادہ)

مرتب، اکبر علی خاں عرشی زادہ

رام پور 1969

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

نودہ یافتہ بیاض غالب بخط غالب

مکتوبہ 1231ھ / 1816

مرتب، ثار احمد فاروقی

مشمولہ: نقوش غالب نمبر (دوم)

لاہور 1969

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب کامل، نسخہ: رضا

کالی داس گپتا رضا

بمبئی 1995

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

اردوئے معلیٰ

شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہوری دروازہ

لاہور 1926

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

عمود ہندی

مطبع انوار احمدی

الہ آباد، سنہ شمارہ

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

عمود ہندی

مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج

علی گڑھ 1920

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

اردوئے معلیٰ (صدی ایڈیشن)

مرتبہ، سید مرتضیٰ حسین فاضل

مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور

حصہ اول، جلد اول 1969 لاہور

حصہ اول، جلد دوم 1967 لاہور

حصہ دوم و حصہ سوم 1970 لاہور

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

مکاتیب غالب

مرتبہ، امتیاز علی عرفی

راپور (پار ششم) 1949

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات غالب فارسی

مفتی نول کشور

لکھنؤ 1853

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات نثر فارسی

بیچ آہنگ، ص 1-254

مہر نیم روز، ص 255-276

دستجو، ص 277-413

لکھنؤ 1988

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات مکتوبات فارسی غالب

مضمونہ بیچ آہنگ و بارغ و در

مرتب و مترجم، پرتو رو میلہ

اسلام آباد 2008

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات غالب (غزلیات فارسی)

مرتب، سید وزیر الحسن عابدی

1 ہور 1989

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات غالب فارسی

مرتب، سید تقی عابدی

دہلی 2008

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

فاروقی، خواجہ احمد، ڈاکٹر (پبلیکشن)

”غالب کے غیر مطبوعہ فارسی دقتات حضرت عسکین کے نام“

اردوئے معلیٰ، غالب نمبر حصہ دوم

دہلی، فروری 1961

قاروقی، خواجہ احمد، ڈاکٹر

”غالب کا سکے شعر“

مشمول: یاد و یزد غالب

نئی دہلی 1993

قاروقی، شمس الرحمن

شعر، غیر شعر اور نثر

شب خون کتاب گھر

الہ آباد 1973

قاروقی، شمس الرحمن

”مطالعات غالب، سبک بندی اور پیرایہ مفری“

مشمول: غالب پر چار تحریریں

غالب انسٹی ٹیوٹ

نئی دہلی 2001

قاروقی، ثار احمد

”مرزا غالب اور بیدل“

سب رس (حیدرآباد) دسمبر 2003

قاضی عبدالودود

غالب پر حیثیت محقق

خدا بخش اور نیکل پبلیک لائبریری

پٹنہ 1995

کیان چند جین

تفسیر غالب (غالب کے غیر متداول کلام کی شرح)

سری نگر 1971

مالک رام  
ذکر غالب  
مکتبہ جامعہ لکھنؤ  
دہلی 1964

مالک رام  
علامہ غالب  
نئی دہلی 1957  
مراۃ الانیال (قلمی)

ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد  
نمبر شمار (1880)  
مکتوبہ 1219ء

میر تقی میر  
کلمات الشعرا  
مرتب، ڈاکٹر محمود الہی  
لکھنؤ 1972

میکیش اکبر آبادی، سید محمد علی شاہ  
”مرزا غالب کے مسائل تصوف“  
اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم  
دہلی، فروزی 1969 (طبع نو 2011)

میں رنگی  
”نبی، حمید یہ کے مرتب مفتی انوار الحق“  
کتاب نما دہلی، جنوری 2004

مجتوں گور کچھوہری

پردہ کی کے خطوط

گلشن 1957

نارنگ، گوپی چند

”غالب اور حادثہ اسیری“

نقوش، لاہور 1961

نیز: کاغذ آتش زدہ

دہلی 2011

نارنگ، گوپی چند

”غالب کا جذبہ حب الوطنی اور سند ستاوان“

مشمول: ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری

نئی دہلی 2003

نیز: غالب نام آدم

انجمن ترقی اردو، کراچی 1969

نارنگ، گوپی چند

ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

دہلی 1993

نارنگ، گوپی چند

اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب

نئی دہلی 2002

نارنگ، گوپی چند

”زبان کے ساتھ کبیر کا چادوئی برتاؤ“

جدیدیت کے بعد

دہلی 2005



تی ہادی، ڈاکٹر  
مغلوں کے ملک اشعرا  
شبستان، شاہج  
الہ آباد 1978

نجیب اشرف ندوی (مرتب)  
رقعات عالمگیر  
اعظم گڑھ، سندھ  
مقدمہ رقعات عالمگیر  
اعظم گڑھ، سندھ  
نظم طہا علیائی لکھنوی

شرح دیوان اردو کے غالب  
ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ 1977

نور الحسن انصاری، ڈاکٹر  
فارسی ادب، بعید اور نزدیک  
انڈیا پشین سوسائٹی  
دہلی 1989

وارث کرمانی  
غالب کی فارسی شاعری  
غالب انسٹی ٹیوٹ  
نئی دہلی 2001

وارث کرمانی  
"غالب کی شعریات اور ہیروں"  
ادب ساز (3)، دہلی، اپریل 2007

پوسٹ حسین خاں

غالب اور آہنگ غالب

غالب اکیڈمی

نئی دہلی 1988

Basham, A.L.

*The Wonder that was India*

New York 1959.

Bausani, Alessandre

"Ghalib's and Bedil's Style"

*International Ghalib Seminar*

New Delhi 1970.

Billington, Ray

*Understanding Eastern Philosophy*

London / New York 1998, Pp. 51-60.

Coward, Harold

*Derrida and Indian Philosophy*

New York 1990.

Chapter on "Derrida and Nagarjuna", Pp. 125-146.

Dhirendra Sharma

*The Negative Dialectics of India*

East Lansing, Michigan 1970.

Faruqi, Shamsur Rahman

"A stranger in the city . The poetics of Sabk-i-Hindi" in

*Critical Theory*, ed. Naqi Hussain Jafri

New Delhi 2004.

Hiriyanna, M.

*The Essentials of Indian Philosophy*

London 1949.

Kosambi, D.D.

*Ancient India*

New York 1965.

Maghola, Robert

*Demida on the Mend*

Purdue, Indiana, 1984.

Matilal, Bimal Krishna

"A Critique of the Madhyamika Position", in M. Sprung, 1973  
op. cit., Pp. 54-63.

Murti, T R.V.

"Samvrti and Paramartha in Madhyamika and Advaita  
Vedanta", in M. Sprung, 1973  
op. cit., Pp 9-26.

Prigaraña, Natalia

"Ghalib and Sarmad"

Indian Literature

New Delhi, October 2002.

Radhakrishnan, S.

*Indian Philosophy*, Vol. 1 & 2

London 1943.

Raja, K. Kunjunni

*Indian Theories of Meaning*

The Adyar Library and Research Centre, Adyar

Madras 1963.

Ramanan, K. Venkata

*Nagarjuna's Philosophy*

Varanasi 1971.

Sells, Michael A.

*Mystical Languages of Unsaying*

Chicago & London 1994.

Shukla, Wagish

"Mirza Bedil's Irfan and Yogavāsishtha" (MSS)

Presented at the International Conference on Bedil

17-21 March, 2003.

Spear, Percival

*Twilight of the Mughals*

Cambridge 1951.

Sprung, Mervyn

Ed., *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedānta*

Boston 1973.

Scherbatsky, Th.

*Buddhist Logic*, Vol. I & II

Bibliotheca Buddhica 26, Leningrad 1930.

Suzuki, D.T.

*Essays in Zen Buddhism*

New York 1964.

Suzuki, D.T.

*Zen Buddhism*

Foreword by Carl G. Jung

Ed. by William Barrett

New York 1958.

Walker, Benjamin

*Hindu World*, Vol. I & II

London 1968.

Wali Kirmani

*Dreams Forgotten : An Anthology of Indo-Persian Poetry*

Aligarh 1984.

Zimmer, Heinrich

*Philosophies of India*

London 1951.

कबीर

कबीर ग्रन्थावली  
सम. पारस नाथ शिवानी  
इलाहाबाद 1961.

कबीर

कबीर ग्रन्थावली  
सम. माता प्रसाद गुप्त  
इलाहाबाद 1969.

कबीर

कबीर वचनावली  
सम. अयोध्या सिंह उपाध्याय हरी अवध  
भागी प्रचारनी सभा, काशी, सम्वत् 2003.

Kabir

Rabindranath Tagore  
*One Hundred Poems of Kabir*  
London 1915.

Kabir

*Songs of Kabir*  
Translated by Arvind Mehrotra  
"Krishna", Preface by Wendy Doniger  
Black Kite/ Permanent Black  
Delhi 2011.



عالم کے متن کی تعبیری وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا عالم وہ نہیں ہے جسے حالی نے چاہا تھا اور حالی کا عالم وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا نظم طہا طہانی یا سہا جندہ دی نے چاہا۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے عالم کو چاہا ہے۔ جیسے کلاسیک پر حقوں اور روایت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے عالم مل سکے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی عالم کی اپنی اپنی تعبیری وضع کر لی تھیں۔ عالم نے خود کو عدلیہ نگہن یا آفریدہ کہا تھا۔ روایت کی ہر کردہ کے ساتھ ایک نیا نگہن متنی وجود میں آ رہا ہے۔ دیکھا جائے تو عالم کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو اس آتا تھا، عالم کی جدلیاتی فکر مجدد حاضر کے مابعد جدید حراج کو اس آتی ہے۔ نئی طریقات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنوی بکثیریت، تجسس اور پراسونی پر دیتی ہے اور عالم کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ عالم جس گہری شکاں تصور کے فخر راج ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ عالم کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، اومانییت اور معتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید حراج بھی معتدروں، آمریت اور اومانییت کے خلاف ہے۔ عالم کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام حیثیات و تصورات کو بے عمل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن بھی نظریوں کی حکمانہ اومانییت اور بکنڈی، شک و نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی و نشاط کا داعی ہے۔ عالم کے یہاں بھی بے لوث آزادی و دارنگی اور نشاط زیست قدر اول ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جڑیا ہے۔ عالم نہ صرف منطقی بحالیات میں رستے بے ہیں، وہ حادے فلسفیانہ تہذیبی وہان کی بھی فہم و فہمی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ عالم کی شعریات، انحراف، آزادی اور احتجاج کی شعریات ہے۔ اس کا کلیہ تجسس، تنقید اور تازگی ہے۔ نئی معلولات اور نئی فکریات متنقصات کی گرامر اور قول محال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی بھی ممانت دار عالم کی جدلیاتی فکر اور بکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔

Rs. 1500.00

(GHALIB: MEANING,  
MIND, DIALECTICAL THOUGHT  
(AND POETICS))

www.sangmeel.com

